



नददुलारे वाजपेयी

—आधुनिक काव्य—  
रचना और विचार

## भूमिका

स्वतंत्रता के पूर्व के साहित्यिक इतिहास को देखने से यह बात स्पष्ट हो जाती है कि साहित्यकारों ने युग की प्रगति का साथ दिया है, संघर्ष किया है और इस दिशा में वे किसी अन्य वर्ग के लोगो से पीछे नहीं रहे हैं। यद्यपि स्वतंत्रता के लिये आन्दोलन करना राजनीतिज्ञों का काम था, परन्तु अनेकानेक साहित्यिक अपनी लेखनी के बल से आन्दोलन को तीव्रतर करते रहे हैं। बीसवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध पर दृष्टि डालने पर स्पष्ट देखा जा सकता है कि इस अर्ध-शताब्दी के प्रायः सभी प्रमुख साहित्यिक राष्ट्रीय चेतना से सम्पन्न रहे हैं और सभी ने अपनी-अपनी दृष्टि से उसके विकास में सहायता पहुँचाई है।

यहाँ यह प्रश्न उठ सकता है कि राष्ट्रीय-चेतना का स्वरूप क्या है और उसके विकास की दिशाएँ क्या हैं? अक्सर राजनीति में राष्ट्रीय चेतना का अर्थ देश की बहिर्मुखी उन्नति के लिए प्रयत्नशील होना माना जाता है। राजनीतिक दलों के लोग इसी को लक्ष्य बनाकर काम करते आए हैं, पर यह राष्ट्रीय चेतना का एक आंशिक स्वरूप है। इसके अतिरिक्त उसके अन्य अनेक स्वरूप हैं। स्वतंत्रता के लिए संघर्ष करना यदि राजनीति का लक्ष्य है। तो सामाजिक जीवन में, वैयक्तिक जीवन में, न्याय और स्वतंत्रता की मांग करना कलाकारों और साहित्यिकों की विशेषता रही है। प्राचीन इतिहास के पृष्ठों को खोलकर नये जन-समाज के सामने रख देना, उसके उज्ज्वल आदर्शों की ओर सबका ध्यान आकृष्ट करना साहित्यिकों का कार्य रहा है, और उन्होंने इस कार्य को बड़े मनोयोग के साथ सम्पन्न किया है।

क्या राजनीति और साहित्य का लक्ष्य एक ही है और क्या दोनों एक ही दायित्व लेकर चलते हैं ? इस प्रश्न का उत्तर हम यह दे सकते हैं कि राजनीति का लक्ष्य जन-समाज के बाहरी जीवन के हितों को देखना, उनकी रक्षा करना और उनका संवर्धन करना है। जबकि साहित्यिक का लक्ष्य समाज को ऐसी प्रेरणा देना है कि सामाजिक स्वयं अपने हितों और अधिकारों को समझ सके और अपने दायित्वों के प्रति सजग हो सकें। हम कह सकते हैं कि राजनीति का क्षेत्र संघटित जन-आन्दोलन का क्षेत्र है, जबकि साहित्य और कलाओं का क्षेत्र समाज और व्यक्ति की भावनाओं के परिष्कार और उन्नयन का है। उन्हें उनके मानवीय गुणों का स्मरण कराने और उनकी सर्वांगीण उन्नति में योग देने का है। साहित्य एक अंतरंग प्रक्रिया है, जो जन-मन का संस्कार करती है, बौद्धिक विकास में योग देती है और समस्त मनुष्यों की समानता का उद्घोष करती है। साहित्यकार यह मानकर चलता है कि मनुष्यमात्र में समान हृदय, समान बुद्धि और समान विवेक की संभावना है और इस समानता का अधिकार मनुष्यमात्र को है। यदि वह मूल धारणा साहित्यिक में न हो, तो वह अपनी रचना को प्रस्तुत करने का उत्साह नहीं पा सकता। सार्वजनिकता साहित्यिक प्रक्रिया के मूल में निवास करती है। साहित्य की आत्मा 'रस' अंततः क्या है ? वह मानवमात्र की वह आनंदात्मक प्रतिक्रिया है जो श्रेष्ठ साहित्य को पढ़कर उसे उपलब्ध होती है। अन्य व्यावहारिक क्षेत्रों में स्वार्थ का लक्ष्य रह सकता है, ईर्ष्या और द्वेष के भाव स्थान पा सकते हैं, पर सृष्टि के समय साहित्यिक-चपटा में ऐसी किसी सकोर्ण वस्तु के लिए स्थान नहीं रह सकता। अन्यथा, उसकी कृति भावात्मक नहीं होगी। वह साहित्यिक न होगा, और चाहे जो कुछ हो।

साहित्य की आध्यात्मिकता से यही आगम्य है कि उसका रचयिता

सम्पन्न होता है। गांधी जी ने प्रयत्न किया था कि वे राजनीति को भी आध्यात्मिक बना ले, अर्थात् उसमें से सारी कटुता, मलिनता और स्वार्थपरता को निकालकर, उसे स्वच्छ मानवीय विकास का उपकरण बना दें। वे बहुत दूर तक अपने कार्य में सफल भी हुए थे। परन्तु अपने अंतिम दिनों में उन्हें निराशा भी कम नहीं हुई थी। स्वतंत्र हो जाने के पश्चात् भारतीय राजनीति में काफी विकृतियाँ आईं। गांधी जी का निःस्वार्थ सेवा का आदर्श लोगो ने भूला दिया। जब से भारतीय राजनीति 'सिक्यूलर' कहलाने लगी, तब से गांधी जी की उदात्त शिक्षा उसमें से घटती ही चली गई। सिक्यूलर का अर्थ यदि मानवीय माना जाता, तो संभव था कि गांधी जी की कल्पना इतनी छिन्न-भिन्न न होती। साहित्य में 'सिक्यूलर' शब्द का अर्थ मानवीय ही माना गया है और आज भी साहित्य की लौकिकता का अर्थ उसकी मानवीयता ही है।

इस प्रकार राजनीति और साहित्य के क्रियमाण लक्ष्यो में जो कृत्रिम अंतर आ गया है, उसे दूर करने की ओर हम सबका ध्यान जाना चाहिए। राजनीति के परिष्कार से—उसमें से स्वार्थपरता को हटाकर ही—हम राजनीति और साहित्य को समीप ला सकते हैं। भावात्मक भूमिका पर ही ये दोनों वस्तुएँ समान लक्ष्य और दायित्व का परिचय दे सकती हैं। परन्तु इन दिनों राजनीति अपनी भावात्मक भूमि से दूर जा पड़ी है। यही कारण है कि लोगो को जान पड़ता है कि आज के साहित्यिक राजनीति से दूर हो गए हैं। जो साहित्यिक राजनीति के समीप है, वे सच्चे अर्थों में साहित्यिक रह ही नहीं गए हैं।

इन दिनों शासन की ओर से बहुत सा प्रकाशन का कार्य होता है। सरकारी पत्र-पत्रिकाओं की संख्या काफी बढ़ गई है। यहाँ तक कि विदेशी सरकारों के जो दूतावास भारत में हैं, वे भी अपनी पत्र-पत्रिकाएँ प्रकाशित करने लगे हैं। प्रकाशन के इस बाहुल्य में लिखित साहित्य पर प्रचार का रंग चढ़ रहा है और इस प्रकार का प्रकाशन



साहित्यिक न होकर राजनीतिक ही बनता जा रहा है। पत्र-पत्रिकाओं में मंत्रियों-उपमंत्रियों के लेखों की एक बड़ी मात्रा रहा करती है। जब कभी दैनिक पत्रों के, विशेषकर अंग्रेजी दैनिकों के, विशेषांक प्रकाशित होते हैं, तब उनमें मंत्रियों-उपमंत्रियों या आकाशी मंत्री-उपमंत्रियों के लेखों की भरमार रहती है। प्रश्न यह है कि ऐसा क्यों होता है ? क्या बुद्धि और भावना का सारा दायित्व उन लोगो ने ही ले लिया है ? मंत्री हमें अपने-अपने कार्यों की जानकारी करा सकते हैं, देश की प्रगति के आंकड़ें दे सकते हैं, पर जन-समाज में वास्तविक प्रेरणा देने का कार्य आंकड़ों से नहीं सधा करता। उसके लिए तो उस भावात्मक और प्रेरणात्मक वस्तु की आवश्यकता होती है, जिसे साहित्य कहते हैं।

स्वतंत्रता के पूर्व राजनीतिक लेखकों और साहित्यिक लेखकों में कोई बड़ा अन्तर नहीं था। दोनों ही जन-समाज के लिए प्रेरणाप्रद सामग्री दिया करते थे। पत्र-पत्रिकाओं में जो भी लेख या निबन्ध प्रकाशित होते थे, उनमें परिगणना की कमी रहती थी। तफसीलो का बाहुल्य नहीं था। सभी लेखक अपनी-अपनी दृष्टि से जन-समाज को एक समष्टि आकाक्षा और एक समष्टि उद्योग का ज्ञान कराते थे। आज पत्र-पत्रिकाओं में, लेखों में, पुस्तकों में, सूचनाओं का प्राधान्य हो गया है; सख्याएँ और अंक पेश किये जाते हैं, परन्तु इससे जन-समाज की जागृति नहीं हो सकती। समाज तो सदैव वलशाली आदर्शों और आत्म-मथन से उत्पन्न नये लक्ष्यों से ही परिचालित होता आया है। आज के साहित्यिक अब भी इस लक्ष्य को भूले नहीं हैं; पर, जैसा कि मैंने आरंभ में कहा है, आज की परिस्थितियाँ स्वतंत्रतापूर्व की परिस्थितियों से बदली हुई हैं और साहित्यिक लेखकों के समक्ष काफी कठिनाइयाँ उपस्थित हैं। सच तो यह है कि उनके सामने साहित्यिक लेखक का आदर्श छोड़कर राजनीतिक लेखक बन जाने का विकल्प उपस्थित हो गया है। राजनीतिक लेखक बनकर वे अपनी जीविका तो

चला लेंगे; वे पत्र-पत्रिकाओं में, सरकारी प्रकाशनों में, सूचना पुस्तिकाओं में, लेख लिखकर प्रसिद्धि पाने की संभावना भी रख सकेंगे, परन्तु इस प्रकार की प्रसिद्धि साहित्यिक प्रसिद्धि तो किसी अर्थ में नहीं कही जा सकेगी ।

सामान्य रूप से यह परिस्थिति है, जिसका सामना साहित्यिकों को स्वतंत्रता के वाद करना पड़ रहा है । यहाँ यह प्रश्न अवश्य उठता है कि स्वतंत्र भारत में क्या साहित्यिकों को वही सब कुछ करना है जो वे स्वतंत्रता के पूर्व कर रहे थे ? अथवा नये साहित्य के कुछ नये लक्ष्य भी हो सकते हैं ? विदेशी शासन के अंत हो जाने के पश्चात् स्वभावतः देश में एक नया वातावरण उत्पन्न हो गया है, परन्तु ऐसे ही समय में कुछ ऐसी घटनाएँ भी घटित हुईं, जिन्होंने साहित्यिकों को काफी क्षुब्ध किया है । आरंभिक वर्षों में विस्थापितों की भयानक समस्या उपस्थित हुई थी, जिसने देश की भावना को प्रबल वेग से झकझोर दिया था । इसके पश्चात् गाँधी जी के निधन का भीषण कांड घटित हुआ, जिसने फिर से भारतीय जनता और उसके साहित्यिकों को हतचेत कर दिया । इन सब विभीषिकाओं से हम उबर ही रहे थे कि अन्तर्राष्ट्रीय परिस्थितियों ने अपनी अंधेरी छाया भारतीय मानस पर डाली, जिससे हम अब भी मुक्त नहीं हुये हैं । इस प्रकार स्वतंत्रता के पश्चात् भारतीय समाज और उसके साहित्यिकों को कई बड़े झटके लग चुके हैं, जिनके कारण नवीन राष्ट्रनिर्माण के स्थायी तत्वों पर साहित्यिकों की दृष्टि स्थिर नहीं हो सकी है । आज का रचनात्मक साहित्य इसीलिए अपनी आत्मा को पहचान नहीं पा रहा है ।

इसी बीच यूरोपीय क्षेत्रों से एक ओर एक विचित्र प्रचारवादी भूमिका पर मार्क्स की विचार धारा इस देश में प्रसारित की गई, और दूसरी ओर मनोविश्लेषण संबंधी कुछ ऐसे वाद आयात हुये जिन्होंने साहित्यिकों को एक विलक्षण अन्तर्मुख प्रेरणा दी है और कुछ चुने हुये

अस्वस्थ पात्रों की सृष्टि में प्रयुक्त किया है। इन दोनों आयात वस्तुओं में भारतीय जीवन की, और विशेषतः स्वतंत्रता प्राप्ति के पश्चात् आने वाले परिवर्तन की, स्वस्थ और समग्र सूचना नहीं है। हम कह सकते हैं कि इन तथ्यों और विचारों के आगमन से साहित्य में एक बौद्धिक विशेषता तो आई है; किन्तु राष्ट्रीय जीवन की प्रगस्त भूमिका तैयार नहीं की जा सकी है। साहित्य-शैलियों के विकास में हम पश्चिम की नवीन-तम प्रगति के साथ चलना चाहते हैं और इसे साहित्यिक नवीनता सम-भते हैं; पर भारतीय साहित्य की नवीनता इस प्रकार के अनुकरण से उपलब्ध नहीं हो सकती। उसके लिए तो हमें स्वतंत्र सावना करनी पड़ेगी। रवीन्द्रनाथ ने पश्चिम से कुछ नहीं लिया, ऐसा कहना सत्य नहीं है। हिन्दी के छायावादी कवियों ने पाश्चात्य भावधारा का संस्पर्श नहीं किया, यह भी एक अर्ध सत्य ही है। परन्तु रवीन्द्रनाथ ने पश्चिम से जो कुछ लिया, उसे भारतीय जीवन की दार्शनिकता में संजोकर लिया। छायावादी कवियों ने भी राष्ट्रीय आदर्शों और दार्शनिक भूमिकाओं को केन्द्र में रखकर ही विदेशी वस्तुओं का आनयन किया। यही कारण है कि आज रवीन्द्र और प्रसाद, प्रेमचन्द और निराला भारतीय समाज और संस्कृति के अग्रिम विकास के सवल अंग मान लिये गये हैं। मेरा अनुमान है कि यही बात स्वतंत्रता के पश्चात् के साहित्यिकों के संबंध में उतनी ही मजबूती से नहीं कही जा सकती। इस अन्तःवर्ती समय की कठिनाइयों का कुछ विवरण हम ऊपर दे चुके हैं और हम यह भी जानते हैं कि चौदह वर्षों का समय किसी साहित्यिक विकास को आंकने के लिये पर्याप्त नहीं होता। पिछले कुछ वर्षों में जो अतिवादी प्रवृत्तियाँ साहित्य को आक्रांत कर रही थी, वे धीरे-धीरे प्रशमित भी हो रही हैं और यह स्पष्ट होने लगा है कि थोड़ी सी शांति और स्थिरता मिले तो नये साहित्यिक पुनः राष्ट्रीय और सांस्कृतिक विकास के राजमार्ग पर आ पहुँचेंगे।

यह शांति और स्थिरता कैसे आयेगी ? स्वराज्य मिलने के पश्चात्

देश में सहसा राजनीतिक शक्ति का इतना प्राधान्य हो गया कि उसने सामाजिक जीवन के अन्य उदीयमान पक्षों को स्वतंत्र रीति से बढ़ने नहीं दिया। सामाजिक जीवन की विविध दिशाओं में जो कुछ कार्य हो, वह राजनीति का 'स्टैप' लगकर ही हो, और उसका श्रेय राजनीतिज्ञों को ही मिले—इस सर्वग्रासिनी वृत्ति ने राष्ट्रीय जीवन को एकांगी बना दिया है। यह मानते हुए भी कि विदेशी शासन और स्वदेशी शासन में आदर्शों का अन्तर होता है और जो स्वार्थपरता विदेशियों में थी, वह स्वदेशियों में नहीं है। परन्तु फिर भी हमारी नई राजकीय सत्ता देश के सर्वतोन्मुखी जीवन को पूरी आजादी के साथ बढ़ने का अवसर नहीं देती। राजनीति के माध्यम से एक प्रतिबंध लगा हुआ है। कभी-कभी यह तर्क दिया जाता है कि हमारे राजनीतिक नेता और दल जनता द्वारा चुने जाने के कारण राष्ट्रीय जीवन के वास्तविक प्रतिनिधि हैं। दूसरे लोग जो राजनीति में नहीं आये और जो चुनाव नहीं लड़े, वे राष्ट्रीय जीवन के प्रतिनिधि नहीं हैं। इस प्रकार की धारणा हमारे नवीन जीवन-विकास के लिये अत्यन्त घातक है। यह राजनीति को सामाजिक विकास के अन्य साधनों से प्रधानता देने का एक छद्म प्रयोग है। इसे हम राजनीतिक स्वार्थपरता भी कह सकते हैं। जिस दिन अपने देश में प्रजातंत्र का यह आदर्श बन जायगा कि राजनीति के माध्यम से आगे बढ़े हुए लोग ही देश के सबसे बड़े और सच्चे प्रतिनिधि हैं, वह दिन सचमुच बड़े दुर्भाग्य का होगा।

हमें यह भी देखना चाहिए कि जिन देशों में प्रजातंत्र विकसित स्थिति पर पहुँचा हुआ है, उन देशों में क्या राजनीति को इतनी प्रधानता प्राप्त है? क्या वहाँ के सार्वजनिक कार्य राजनीतिज्ञों की छत्रछाया में ही होते रहते हैं? समृद्ध प्रजातंत्रों में ऐसी स्थिति नहीं है। वही देश जिसमें जनता राजनीतिक शासकों का मुँह जोहती है और जहाँ के लोग अपने राष्ट्रीय विकास में राजनीतिज्ञों पर पूरी तरह अवलम्बित

रहते हैं, ऐसी विलक्षण धारणाओं को जन्म देते हैं। नहीं तो राजनीति तो राष्ट्रीय जीवन का एक सामान्य अंग है। हमारे राजनीतिक नेता और विधायक केवल एक माध्यम हैं, जिनका कर्तव्य और कार्य जन-समाज के विकास और उन्नति के साधन जुटाना है। माध्यम को मौनिक वस्तु और साधन को साध्य मान लेने पर ही राजनीतिक एकाधिकार का मूत्रपान होता है।

मैं इस तथ्य पर इतने विस्तार के साथ इसलिए लिख रहा हूँ कि हमारे वर्तमान साहित्यिक इसी राष्ट्रीय असंतुलन में बड़ी हद तक प्रभावित हैं। कुछ साहित्यिक कदाचित् इसी कारण इस स्थिति को बदलने का स्वप्न देखते हैं और साधन के रूप में विदेशी विचार-धाराओं को अपनाते हैं। कुछ अन्य साहित्यिक राजनीति की इस अतिगद्यता में ऊबकर अत्यधिक कुठित, उपेक्षाशील और आत्मकेन्द्रित बन गये हैं और इस प्रकार स्वराज्य मिलने के पश्चात् रचनात्मक दिशा में जो आशाप्रद कार्य हो सकता है, वह उतनी मात्रा में नहीं हो रहा है।

यह तो रचनात्मक साहित्य की बात हुई। स्वराज्य मिलने के पश्चात् साहित्य के जो व्यावहारिक अंग हैं—ज्ञान-विज्ञान, दर्शन तथा विद्या के जो बहुमुखी क्षेत्र हैं—वे भी नये विकास की प्रतीक्षा कर रहे हैं। उसके लिए जिस शांति और एकाग्रता की आवश्यकता है वह यथेष्ट मात्रा में उपलब्ध नहीं हो रही है। देश के दुर्भाग्य से विघटनकारी प्रवृत्तियाँ इतनी बढ़ती जा रही हैं और सीमनस्य की इतनी कमी है कि एक प्रतिक्रियात्मक क्रांति या 'काउन्टर रेवोल्यूशन' की सी स्थिति समीप आ गई है। संयोजित और सुनियोजित रूप में विभिन्न भाषाओं के विद्वानों के द्वारा कोई संघटित कार्य नहीं हो पा रहा है। ज्ञान-विज्ञान के नवीन विकास के आयोजन राष्ट्रीय पैमाने पर विश्वविद्यालयों अथवा अन्य विद्या-संस्थाओं द्वारा संचालित होने चाहिए। परन्तु इस प्रकार का सामूहिक कार्य भी राजनीति का मुँह देखता रहता है। मैंने कहा से

मिलेंगे, स्कीमे कहाँ से शुरू होगी, यही चिन्तायें बनी रहती है। नतीजा यह है कि स्वराज्य मिलने के पूर्व विपरीत परिस्थितियों में जितना निर्माणात्मक कार्य व्यक्तिशः किया जा रहा था, उतना आज संभव होकर भी नहीं हो रहा है। इन विघटनकारी प्रवृत्तियों से अपनी और अपने देश की रक्षा करना आज के साहित्यिकों का शायद सबसे बड़ा दायित्व है। दूसरी त्रुटियों के लिये तो हम दूसरों पर दोषारोप कर सकते हैं, परन्तु अपने ही समुदाय और अपनी ही त्रुटि के लिए हम किसे दोष दे सकते हैं ?

इस सम्पूर्ण वक्तव्य में हमने स्वतंत्रता के पश्चात् की साहित्यिकों की समस्याओं और स्थितियों, उनके अभावों और अभियोगों पर ही अधिक दृष्टि डाली है। परन्तु हमने उनके दायित्व संकल्प और कर्तव्य-पक्ष की उपेक्षा नहीं की है। हमने उनकी कठिनाइयों का उल्लेख करना चाहा है। कठिनाइयाँ दूर होने पर दायित्व अपने आप ही कार्यान्वित होने लगते हैं। हमारे साहित्यिक समाजमें प्रतिभा, शक्ति, साहस और निर्माण-क्षमता की कमी नहीं है। परन्तु इनके प्रयोग का जितना अवसर उन्हें मिलना चाहिए, अब तक नहीं मिल रहा है। इसीलिए साहित्यिकों की अधिकांश शक्ति परिस्थितियों से लड़ने में और अनेक बार उन्हें आत्म-समर्पण करने में व्यय हो रही है। यदि इस अव्यय से हमारे साहित्यकार सुरक्षित किये जा सकें, तो हमारी साहित्यिक गतिविधि में नया उन्मेष अकल्पित शीघ्रता से आ सकता है। उन्हें सुरक्षित रखने का कर्तव्य और दायित्व किसका है, यह बताने की आवश्यकता नहीं।

( सन् १९६१ )

## साहित्य और जीवन

हमारी हिन्दी में और अन्यत्र भी इन दिनों साहित्य और जीवन में घनिष्ठ संबंध स्थापित करने की जोरदार मांग बढ़ रही है। आज परिस्थिति ऐसी प्रवेगपूर्ण है कि इस मांग की खूब कद्र की जा रही है और खूब दाद दी जा रही है। स्कूलों और कालेजों के विद्यार्थी बड़े उमंग के साथ इस विषय के व्याख्यान सुनते और ताली बजाते हैं। लेखकगण घर के बाहर स्वदेशी लिबास में रहने में प्रतिष्ठा पाते हैं और समालोचकगण उत्कर्षपूर्ण साहित्यकार की अपेक्षा जेल का चक्कर लगा आने वाले 'सैनिक' साहित्यिक के बड़े गुणगान करते हैं। पत्र-पत्रिकाओं में जोशीले लेख छपते हैं जो जीवन और साहित्य को एकाकार करने के एक कदम और आगे बढ़कर लेखों को लेखकों के खून से गराबोर देखना चाहते हैं। एक प्रकार का उन्माद उत्पन्न किया जाता है जो साहित्य-समीक्षा को जड़ से उखाड़ फेंकने का सरजाम करेगा और जीवन को नितांत उग्र, और संभव है, पाषंडपूर्ण भी बना देगा। बंगाल में ऐसे ही विचार-प्रवाह के कारण महाकवि रवीन्द्रनाथ को, कियत्काल के लिए ही सही, धक्का उठाना पड़ा है और आज हिन्दी में भी वही हवा चल रही है। हम जिस संकीर्ण वात्स्याचक्र में घिरे हुए सांस ले रहे हैं, उसमें यदि साहित्य को राजनीतिक प्रचार का माधन बनाया जाय, तो यह स्वाभाविक ही है। ऐसा अन्य देशों में भी होता रहा है। पर इसे ही साहित्यिक समीक्षा की स्थिर कसौटी बनाने और इसी के अनुसार उपाधि-वितरण करने का हम समर्थन नहीं करेंगे। साहित्य और जीवन का संबंध देखने के लिए क्षणिक राष्ट्रीय आवश्यकताओं की परिधि से ऊपर उठने की आवश्यकता है। हम साहित्य के आकाश में क्षितिज के पास के रक्तिम वर्ण को ही न

देखें, संपूर्ण सौरमण्डल और उसके अपार विस्तार, अगणित रंग-रूप के भी दर्शन करे। साहित्य की शब्दावली में हम क्षणिक यथार्थ को ग्रहण करने में लगकर वास्तविक यथार्थ का तिरस्कार न करे जो विविध आदर्शों में सुसज्जित है। हम साहित्य और जीवन का संबंध अत्यन्त व्यापक अर्थ में माने। देश और काल की सुविधा के ही मोह में न पड़े।

साहित्य के साथ जीवन का संबंध स्थापित करने का आग्रह यूरोप में पिछली बार फ्रांसीसी राज्य-क्रांति के उपरांत किया गया और हमारे देश में, आधुनिक रूप में, यह अभी कल की वस्तु है। इंग्लैंड में वर्ड्सवर्थ और फ्रांस में विक्टर ह्यूगो आदि साहित्यकार इस विचार-शीली का आविर्भाव करने वालों में से हैं। प्रारंभ में इसका रूप अत्यन्त समीचीन था। यूरोप का मध्यकालीन जीवन अस्तंगत हो गया था। उसके स्थान पर नवीन जीवन का उदय हुआ था, जिसके मूल में बड़ी ही सरल और सात्विक भावनाएं थीं। नवीन जीवन के उपयुक्त ही नवीन समाज का विकास हुआ और इसी विकास के अनुकूल साहित्य में भी प्रकृति-प्रेम, सरल-जीवन चेतना आदि की भावनाएं दीख पड़ीं। यहां तक कृत्रिमता किंचित् नहीं थी। अंग्रेजी साहित्य में मैथ्यू अर्नाल्ड और वाल्टर पेटर जैसे दो समीक्षक-एक जीवन-पक्ष पर स्थिर होकर और दूसरा कला अथवा सौन्दर्य-पक्ष पर मुग्ध होकर - समान रीति से कवियों की प्रशंसा कर सकते थे, परन्तु बहुत दिन ऐसे नहीं रह सके। शीघ्र ही यूरोप में राष्ट्रीयता और प्रादेशिक भावनाओं का विस्तार हुआ और रूस में समाज-संबंधी शक्तिशालिनी उत्क्रांति हुई। रूसी साहित्य को वहां के समाजवाद की सेवा में उपस्थित होना पड़ा, जिसके कारण उसकी स्वतंत्रता बनी न रह सकी। साहित्य अधिकांश में राष्ट्र के सामाजिक और राजनीतिक संघटन का प्रयोग-साधन बन गया। नवीन युग की नवीन वस्तु के रूप में उसको बाजार अच्छा मिला और आज उसका भिक्का यूरोप ही नहीं, भारत में भी, घड़ाके से चल रहा है। परन्तु इतना तो



स्पष्ट है कि इस रूप में साहित्य परतंत्र सामयिक जीवन की बंधी हुई लीक में चलने को बाध्य किया जाता है। साहित्य और जीवन का स्वभावसिद्ध संबंध सर्वथा भंगलमय है। पर क्या इस प्रकार का संबंध स्वभावसिद्ध कहा जा सकेगा ? जीवन की स्वच्छद धारा ही जहाँ बँधी हुई है, वहाँ साहित्य तो शिकजे में जकड़ा हो रहेगा। आज साहित्य और जीवन का संबंध जोड़ने के वहाने साहित्य को सकीर्ण यथार्थ की जिस श्रद्धेरी गली में ले चलने का उपक्रम किया जाता है, हम उसकी निन्दा करते हैं।

साहित्य और जीवन का संबंध जोड़ने के सिलसिले में समीक्षकों ने साहित्यकार के व्यक्तिगत बाह्य जीवन से भी परिचित होने की परिपाटी निकाली। यातायात के सुलभ साधनों के रहते, सम्मिलन के सभी सुभीते थे। वस साहित्यकार को भी 'पब्लिकमैन' बना दिया गया। साहित्यालोचन की जो पुस्तकें निकली, उनमें यह आग्रह किया गया कि साहित्यकार की व्यक्तिगत जीवनी का परिचय प्राप्त किए बिना उसके मस्तिष्क और कला का विकास समझ में नहीं आ सकता। ऐतिहासिक अनुसंधानों के इस युग में यदि कवियों और लेखकों का अन्वेषण किया गया, तो कुछ अनुचित नहीं। इस प्रणाली से बहुत-से लाभ भी हुए। मस्तिष्क और कला के विकास का पता चला और बहुत-से पापड़ी प्रकाश में आए। परन्तु जीवन इतना रहस्यमय और अर्ज्य है और परिस्थितियाँ इतनी बहुमुखी हैं कि इस संबंध में अधिक-से-अधिक सूक्ष्म दृष्टि की आवश्यकता है; नहीं तो एक कलकतिया सपादकजी की तरह 'सैनिक' और 'साहित्यिक' तथा 'आनंद-भवन' और 'जातिनिकेतन' के बीच में ही अटक रहने का भय है। 'सैनिक' होने में ही कोई साहित्य-समीक्षक की मराहता का अधिकारी नहीं बन सकता, क्योंकि 'सैनिक' बनने का पुरस्कार उसे जनता के साधुवाद अथवा व्यवस्था-सभा के सभासद के रूप में प्राप्त हो चुका है। साहित्यिक दृष्टि में 'सैनिक' का स्वतः कोई

महत्व नहीं । 'सैनिक' इस शब्द का जो भावार्थ है, साहित्य के भीतर से सैनिक की आत्मा का जो प्रकाश है, वह हमारी स्तुति का विषय बनना चाहिए । साहित्य और जीवन का यह संबंध है, जिसको हम साहित्य-समीक्षा की एक स्थायी कसौटी बना सकते हैं, पर हिन्दी में लोग ऐसा नहीं करते । अंग्रेजी साहित्य-समीक्षा में यह व्यक्तिगत चरित्र-चित्रण की परिपाटी काफी समय तक चली, पर हाल में इसका प्रयोग कम पड़ रहा है और शायद इसका त्याग किया जा रहा है । जीवन की जटिल अज्ञेयता से परिचित हो जाने पर साधारण स्थूल-दृष्टि आलोचक इस मार्मिक प्रणाली का त्याग कर दें, यह अच्छा ही है; नहीं तो साहित्य में बड़ा विषम भाव और बड़ा विद्वेष फैलने की आशंका है ।

साहित्यकार को जीवन के संबंध में स्वतंत्र विचार रखने और भिन्न-भिन्न साहित्य-सरणियों में चलने के अधिक से अधिक अधिकार मिलने चाहिए । उसके अध्ययन, उसकी परिस्थिति और उसके विकास को हम सामयिक आवश्यकताओं और उस संबंध की अपनी धारणाओं से ही नहीं परख सकते । हमें उसकी दृष्टि से देखना और उसकी अनुभूतियों से सहानुभूति रखना सीखना होगा । हम कवियों और लेखकों के नैतिक और चरित्र-संबंधी स्खलन ही न देखें, प्रचलित सामाजिक अथवा राजनीतिक कार्यक्रम से उनकी तटस्थता की ही निंदा न करें, यदि वास्तव में उन्होंने अपनी साहित्य-मृष्टि द्वारा नवीन शैली, नवीन सौन्दर्य-कल्पना और भव्य भाव-जगत की रचना की है । महाकवि रवीन्द्रनाथ ठाकुर के महर्षित्व पर नवयुवक बंगालियों ने विकट-विकट आक्षेप किए हैं और वर्तमान राजनीति में सक्रिय भाग न लेने के कारण उनके विरुद्ध कठोर व्यंग्यों की झड़ी लगा दी है, पर क्या साहित्यिक समीक्षा की अब ये ही प्रणालियाँ रह जायेंगी ! जिस देश के दर्शन-शास्त्र गोचर-क्रिया को विशेष महत्व नहीं देते, चेतनशक्ति पर विश्वास रखते हैं, उसमें महाकवि रवीन्द्रनाथ को इससे अच्छे पुरस्कार मिलने

चाहिएँ । रवि वावू स्वदेश-प्रेम को सम्पूर्ण मनुष्यता और विश्वप्रेम के घरातल पर उठाकर रखने में समर्थ हुए हैं, उन्होंने स्वदेश की प्रादेशिक सीमा के जड़त्व का नाश किया है—अपनी उदार अनुभूतियों और अपनी विराट कल्पना की सहायता से । उन्होंने संसार की शांति और साम्य के लिए एक व्यापक आदर्श की सृष्टि की है, जिसकी संभावनाएँ भविष्य में अपार हैं । इसके लिए यदि हम उनके कृतज्ञ नहीं होते और यह जरूरी समझते हैं कि वे जनता के नेता का रूप धारण करें, तो यह हमारी ही संकीर्ण भावना है जो हमें प्रकृति की अनेकरूपता को समझने नहीं देती ।

साहित्य और जीवन में घनिष्ठ-से-घनिष्ठ संबंध स्थापित होने पर भी दोनों में अन्तर रहेगा ही । जीवन तो एक धारा-प्रवाह है, साहित्य में उसकी प्राणदायिनी और रमणीय बूंदें एकत्र की जाती हैं । जीवन के अनंत आकाश में साहित्य के विविध नक्षत्र आलोक वितरण करते हैं । सामयिक जीवन तो अनेक नियमित-अनियमित, ज्ञात-अज्ञात घटनावली का समष्टि रूप है । साहित्य में कुछ नियम भी अपेक्षित हैं । यह अवश्य है कि हम जिस हवा में साँस लेते हैं, प्रत्येक क्षण उसके परमाणु हम में प्रवेश पाते हैं, तथापि हमारा साहित्य केवल इन परमाणुओं का संग्रह होकर ही नहीं रह सकता । प्रत्येक सभ्य और प्रतिभाशाली मनुष्य वर्तमान में रहता हुआ अतीत और भविष्य में भी रहता है । साहित्यकार के लिए तो ऐसा और भी स्वाभाविक है । महान कलाकार तो देव और काल की सीमा भंग करने में ही सुख मानते हैं और सार्वभौम समाज के प्रतिनिधि बन कर रहते हैं । सामयिक जीवन का उनके लिए उतना ही महत्व है जितना वह उनके विराट, सर्वकालीन यथार्थ जीवन की कल्पना में सहायक बन सकता है । निश्चय ही यह महान कलाकारों की बात कही जा रही है ।

साहित्य-कला की कुछ ऐसी सुष्ठु, प्रभावशाली और सुन्दर

विशेषताएँ हैं जो जीवन के स्थूल यथार्थ से मेल नहीं खाती । साहित्य में 'राम' और 'कृष्ण' चिर-सुंदर अंकित किए जाते हैं, कलाओं में उनके चित्र भी वैसे ही मिलते हैं, पर जीवन में तो वे वैसे नहीं रहे होंगे । साहित्य की अतिशयोक्तियाँ, इन्द्रधनुष-सी, जीवन के स्थूल, अकाल्पनिक और रूखे अस्तित्व को मनोरम बना देती हैं । साहित्य में मनुष्य का जीवन ही नहीं, जीवन की वे कामनाएँ जो अनंत जीवन में भी पूरी नहीं हो सकती, निहित रहती हैं । जीवन यदि मनुष्यता की अभिव्यक्ति है, तो साहित्य में उस अभिव्यक्ति की आशा-उत्कंठा भी सम्मिलित है । जीवन यदि सम्पूर्णता से रहित है, तो साहित्य उसके सहित है; तभी तो उसका नाम साहित्य है । तभी तो साहित्य जीवन से अधिक सारवान और परिपूर्ण है तथा जीवन का नियामक और मार्गदर्शक भी रहता आया है ।

( सन् १९३१ )



## साहित्य और सामाजिक प्रगति

साहित्य और सामाजिक जीवन का क्या संबंध है, यह प्रश्न आज एक विशेष प्रयोजन से पूछा जाता है। वर्तमान भारतीय समाज एक ऐसी अवस्था पर पहुँच गया है जिसके आगे अज्ञात संभावनाएँ छिपी हुई हैं। विवेक. हमारे शिक्षित नवयुवकों के लिए यह क्रान्ति की घड़ी है। सब ओर से हमारी दृष्टि खिंच कर इसी प्रश्न की ओर आ लगी है। साम्राज्यशाही का बोझ असह्य हो गया है और आर्थिक वैषम्य का नग्न नृत्य देखा नहीं जाता। इसी आवेग में हम बार-बार पूछते हैं, साहित्य और समाज का क्या संबंध है ?

सुप्रसिद्ध अर्थशास्त्री मार्क्स ने हमारी स्थिति और भी स्पष्ट कर दी है। उसने हमारे लिए सोचने को कुछ रक्खा ही नहीं। मार्क्स ने अर्थ-योजना को लेकर जो सिद्धान्त उद्घाटित किया, उसका अलग-अलग क्षेत्रों में अनेकमुखी प्रसार हुआ। साहित्य-क्षेत्र भी आज मार्क्सवादी विचारों से पूर्णतः प्रभावित है। ऐसी अवस्था में साहित्य के सामाजिक आधार का प्रश्न पुनः-पुनः उठकर शंका उत्पन्न करता है कि हम साहित्य को किसी मतवाद के घेरे में तो नहीं डाल रहे।

हम यह मानते हैं कि भारतवर्ष में आज का मुख्य प्रश्न राजनीतिक और आर्थिक है। हम यह भी मानते हैं कि मार्क्स के सिद्धान्त बड़ी हद तक वैज्ञानिक हैं और भारतीय स्थिति पर भी लागू होते हैं। हम यहाँ तक मानने को तैयार हैं कि आज के साहित्यिक का प्रधान कर्तव्य मार्क्स के सुझाये हुए वर्ग-संघर्ष में अपने पक्ष का ज्ञान और निर्णय कर लेना है। किन्तु यह सब होते हुए भी हम नहीं मान सकते कि साहित्य की

अपनी स्वतंत्र सत्ता नहीं है, वह किसी सामाजिक मत-विशेष का अनु-चर-मात्र है ।

यदि मार्क्स का सिद्धान्त अपनी पूरी कड़ाई के साथ साहित्य-क्षेत्र में स्वीकार कर लिया जाय, तो हमें मान लेना होगा कि हमारे पुराने साहित्य की अब कोई उपयोगिता नहीं रह गई । किन्तु यह बात न केवल असंगत है, एकदम असत्य भी है । इसका मुख्य कारण यह है कि साहित्य परिवर्तनशील वस्तु-व्यापार में केन्द्रित विचार-धारा मात्र नहीं है, वह जीवन के मार्मिक और स्थायी स्वरूपों का जीता-जागता चित्र है । साहित्य सामाजिक इतिहास का अंग नहीं है, वह उसका गतिमान स्मारक है । समाज और इतिहास के बदल जाने पर भी स्मारक नहीं बदला करता । फिर साहित्य समाज की श्रेष्ठतम संस्कृति का द्योतक है—मानवता की स्थायी निधि है । इन सबके अतिरिक्त वह एक स्वतंत्र कलावस्तु है । वाणी और मानव-भावना का साकार वैभव है ।

यह ठीक है कि कवि भी एक सामाजिक प्राणी है, इतिहास की इकाई है । वह भी समय और उसकी सामूहिक प्रेरणा द्वारा संचालित होता है । कवि के व्यक्तिगत और सामाजिक जीवन के संस्कार उसके काव्य पर भी पड़ते हैं, किन्तु कविता उन संस्कारों का संग्रहमात्र नहीं है । कविता समय और समाज के घेरे में बंधे हुए कवि की स्वतंत्र जीवन-कल्पना है । वह उसकी असाधारण अनुभूति है । साधारण जीवन-वस्तु से उसकी तुलना नहीं की जा सकती । कवि जितना ही महान होगा, उसकी कल्पना समय के स्थूल प्रभावों से उतनी ही निर-पेक्ष होगी ।

किसी भी युग के, किसी भी शैली के, संसार के किसी भी देश के किसी श्रेष्ठ कवि को उदाहरण स्वरूप ले लीजिए, उपर्युक्त तथ्य का प्रमाण मिल जायगा । किन्तु आज हमारे देखने में ऐसे समीक्षक और लेखक आ रहे हैं जो मार्क्सवाद की स्थूल दृष्टि से काव्य की समीक्षा

करते हैं और काव्य की रचना भी । मार्क्सवाद हो या कोई वाद हो, वह काव्य की कसौटी नहीं बन सकता । वह काव्य की प्रेरक शक्तियों को, समय को और सामाजिक कर्तव्य को समझने में सहायक हो सकता है, किन्तु काव्य का नियामक नहीं बन सकता ।

काव्य के अपने क्षेत्र पर समय-समय पर अनेक वादों के हमले हुए हैं । कभी धर्म ने उस पर आक्रमण किया, कभी दर्शन ने और कभी अध्यात्म ने । कभी किसी विज्ञान ने उस पर अधिकार प्राप्त करना चाहा; कभी किसी वाद की भरमार रही, कभी किसी की । सबने अपनी-अपनी ओर खींचकर काव्य के अपने स्वरूप को विकृत करना चाहा । उसके स्वच्छ स्वरूप पर कई प्रकार के धब्बे डाल दिए । आज मार्क्सवाद भी कुछ इसी प्रकार का उपक्रम कर रहा है । यह कोई नई बात नहीं है ।

काव्य की अपनी सत्ता पर चोट करनेवाले इन सभी वस्तु-व्यापारों से हमें सावधान रहना होगा । किन्तु इसका यह मतलब नहीं कि हम धर्म, दर्शन, अध्यात्म, विज्ञान अथवा किसी भी मानव-विद्या का तिरस्कार करते हैं और काव्य में उसका प्रवेश-निषेध चाहते हैं । इन्हीं विद्याओं के आधार पर तो जीवनतत्त्व का निर्माण होता है । इनकी उपेक्षा कवि कर ही कैसे सकता है ! यदि वह इनकी उपेक्षा करेगा तो उसकी कविता में रह ही क्या जायगा—जीवन-निरपेक्ष रस, कोरा अलंकार और शब्दा-डम्बर ! कविता के लिए कविता और कला के लिए कला । इससे बढ़कर भ्रामक वस्तु और क्या होगी !

तात्पर्य यह कि हम साहित्य से समाज का, सामाजिक जीवन का, सामाजिक विचार-धाराओं का—वादों का, संबंध मानते हैं, किन्तु अनुवर्ती-रूप में । साहित्य की अपनी सत्ता के अन्तर्गत उसके निर्माण में इनका स्थान है । ये उसके उपादान और हेतु हुआ करते हैं, नियामक और अधिकारी नहीं । साहित्य की अपनी स्वतंत्र सत्ता है, यद्यपि वह

सत्ता जीवन-सापेक्ष है। जीवन-निरपेक्ष कला के लिए कला भ्रान्ति है, जीवन-सापेक्ष कला के लिए कला सिद्धांत है। संक्षेप में यही हमारी स्थिति है।

काव्य या साहित्य के अनेक विभाग हैं। गद्य और पद्य, दृश्य और श्रव्य। उसके अनेक उपविभाग हैं—उपन्यास और आख्यायिका, निबन्ध और प्रबंध, महाकाव्य-खण्डकाव्य, आख्यानक और मुक्तक, नाटक और उसके अनेक भेद। इन सबका अलग-अलग इतिहास है। देश-भेद से इनकी अलग-अलग प्रकृति है। समाजभेद से इनका नया-नया विकास है। किन्हीं दो व्यक्तियों की रचना एक-सी नहीं होती। इन असंख्य भेदों के रहते हुए भी कविता कविता है, साहित्य साहित्य है। बाह्य बहुरूपता में एक अन्तरव्यापिनी एकता है। इसी एकता की खोज साहित्य-तत्त्व की खोज है।

कविता क्या है—यह प्रश्न अब यहाँ उपस्थित है। काव्य तो प्रकृत मानव अनुभूतियों का, नैसर्गिक कल्पना के सहारे, ऐसा सौन्दर्यमय चित्रण है जो मनुष्य-मात्र में स्वभावतः अनुरूप भावोच्छ्वास और सौन्दर्य-संवेदन उत्पन्न करता है। इसी सौन्दर्य-संवेदन को भारतीय पारिभाषिक शब्दावली में 'रस' कहते हैं, यद्यपि यह स्वीकार करना होगा कि 'रस' का हमारे यहाँ दुरुपयोग भी कम नहीं किया गया। ऊपर की व्याख्या से हम काव्य या साहित्य-मात्र के संबंध में कतिपय निष्कर्षों पर पहुँच सकते हैं। प्रकृत मानव-अनुभूति एक सार्वजनिक वस्तु है; इसमें वे कृत्रिम अनुभूतियाँ सम्मिलित नहीं हैं, जिनकी शिक्षा कुछ विशेष व्यक्तियों या वर्गों द्वारा दी जाती है, जिससे साम्प्रदायिक काव्य का निर्माण होता है। इन अनुभूतियों का चित्रण जिस नैसर्गिक कल्पना के सहारे होता है, उसकी उद्भाविका कवि की प्रतिभा होती है। यह कल्पना जितनी ही नैसर्गिक और प्रशस्त होगी, उतने ही उन्नत काव्य का सृजन करेगी, उतनी ही चित्रण की सौन्दर्यमयता बढ़ जायगी और



उत्तना ही समुन्नत और प्रगाढ़ उसका संवेदन होगा । सार्वजनीन होने के कारण ही यह सौन्दर्य-तत्त्व नित्य और शाश्वत है । एक ही कविता सैकड़ों-हजारों वर्ष के बाद भी वही सौन्दर्यचेतना उत्पन्न करती है, जो उसने आरंभ में उत्पन्न की थी ।

अवश्य कविता सार्वजनीन और शाश्वत वस्तु है, किन्तु कवि के व्यक्तिगत विकास और संस्कार के अनुसार उसकी सौन्दर्यानुभूति की शक्ति, मात्रा और कीमतीपन में अन्तर हुआ करता है, और उन अनुभूतियों को व्यक्त करने का सामर्थ्य या योग्यता भी कम या अधिक हुआ करती है । इन सारी वस्तुओं का परिचय हमें कवि की उस रचना से ही प्राप्त होता है, इसलिए काव्य-विवेचन में रचना या अभिव्यक्ति ही सब कुछ है । वास्तव में काव्य के उत्कर्ष या अपकर्ष की परीक्षा इन्हीं विवेकपत्रों के आधार पर की जा सकती है । यों, व्यावहारिक विभाग के लिए हम महाकाव्य, गीतकाव्य, उपन्यास, आख्यायिका और नाटक आदि के विभाग करते हैं । उनके विभिन्न तत्वों का, इतिहास और सामाजिक विकासक्रम में उनके परिवर्तित स्वरूपों का, अध्ययन करते हैं । किन्तु काव्य-साहित्य का तात्त्विक मूल्य तो प्रथम वर्गीकरण में ही है ।

अब यह पूछा जा सकता है कि कविता यदि शाश्वत वस्तु है तो उसपर देश-काल आदि की बदलती हुई स्थितियों और विचार-धाराओं का क्या कुछ भी प्रभाव नहीं पड़ता? यह पहेली ऊपर से जितनी संदिग्ध जान पड़ती है, वास्तव में वह उत्तनी है नहीं । देश, काल और वातावरण का प्रभाव प्रत्येक व्यक्ति और समाज पर पड़ता है । कवि की दृष्टि तो और भी तीव्र और ग्राहिका शक्ति सजग रहती है । इसलिए सच्चे कवि और साहित्यकार प्रायः प्रगतिशील ही हुआ करते हैं । किन्तु कवि का कार्य प्रगतिशील होना ही नहीं है । प्रगतिशील सामाजिक प्रेरणाओं, स्वरूपों और प्रवृत्तियों को शाश्वत सौन्दर्य-संवेदन

का स्वरूप देना उसका कार्य है । आज का प्रगतिशील व्यक्ति कल पिछड़ सकता है, किन्तु हृदय के चिरन्तन सौन्दर्यतारों को स्पर्श करनेवाला कवि कभी पिछड़ता नहीं । कालिदास और शेक्सपियर, होमर और मिल्टन, बाल्मीकि और व्यास, सूर, तुलसी और कबीर शताब्दियों पुराने हैं, किन्तु उनका काव्य उतना ही मनोरम आज है जितना वह अपने निर्माण के दिन रहा होगा ।

पर आज हमें ऐसे समीक्षक भी मिलते हैं जो इन कवियों को अथवा इनमें से कुछ को आज के लिए प्रतिगामी, प्रतिक्रियाशील अथवा पिछड़ा हुआ बतलाते हैं । अवश्य इन समीक्षकों की दृष्टि काव्य पर नहीं है, बल्कि उस सामाजिक संघटन पर है जिसमें वह काव्य रचा गया था । वे समाज के नए रूपों और विचारों के साथ उन पुराने रूपों और विचारों का मेल किसी प्रकार नहीं मिल पाते । किन्तु तुलसी, सूर और कबीर की रचना—या किसी भी महान् कवि की कृति में—तत्कालीन सामाजिक संघटन का क्या महत्व है, और क्या उतने ही तक वह कविता सीमित है, यह आकलन भी इन समीक्षकों को करना चाहिए । ऐसा करने पर उन्हें ज्ञात होगा कि सामाजिक संघटन और विचारधारा का बखेड़ा छोड़ देने पर भी उन कृतियों में जो बच रहता है, वह सम्मान की वस्तु है । सम्प्रति हमारे साहित्य में बौद्धिक विचार का प्राधान्य होने के कारण वादों को प्रमुखता मिल रही है, किन्तु आशा है यह ज्वार शान्त होने पर काव्य को उसकी नैसर्गिक प्रतिष्ठा प्राप्त होगी ।

ऊपर मैंने जो कुछ कहा उसका यह आशय नहीं कि कवि और साहित्यकार बदलते हुए समय और बदलती हुई परिस्थिति के अनुरूप नए विचारों का स्वागत न करें । मैं कह चुका हूँ कि अपनी तीव्र संवेदनाओं के कारण वे ही नए युग के अग्रदूत और विधायक हुआ करते हैं । नई जीवन-स्थितियाँ उनपर अनिवार्य रूप से प्रभाव डालती हैं और नए ज्ञान को वे आदर के साथ अपनाते हैं । वर्तमान समय में हमारा पुराना

सामाजिक और आर्थिक ढांचा बदल रहा है और नई समस्याएं सामने आ रही हैं। इनका असर सारी सामाजिक रीति-नीति और प्रथाओं पर पड़ रहा है। इन सबसे परिवर्तन अवश्यम्भावी है। कहना तो यह चाहिए कि तीव्र वेग से घटित होने वाले परिवर्तन के फलस्वरूप ही पुरानी व्यवस्था उच्छिन्न हो रही है। नई जीवन-शक्तियों को न पहचानना और प्रगति का साथ न देना, न केवल अदूरदर्शिता होगी, आत्मघात भी कहा जायगा।

कहा जाता है कि इन परिवर्तनों के साथ-साथ समाज की नैतिक और आध्यात्मिक मर्यादाएं बदल जायेगी और काव्य की माप में भी अन्तर आ जायगा। ये दोनों ही बातें अमूर्ण हैं। जहां तक उन प्रथाओं का संबंध है जो प्रचलित विधि-निषेधों का द्योतन करती हैं, उनका बदल जाना स्वाभाविक है, किन्तु उनके कारण हमारी नैतिक और आध्यात्मिक मर्यादा का—हमारे सांस्कृतिक मान का बदल जाना सिद्ध नहीं होता, क्योंकि वह तो हमारी नसों में व्याप्त है। उल्टा उसकी परीक्षा ही इन परिवर्तनों में होगी। और, काव्य पर इन परिवर्तनों का क्या असर हो सकता है? वह तो अमिट सौन्दर्य की सृष्टि है। आप पूछ सकते हैं कि बिना वैज्ञानिक दृष्टि से परिवर्तन के क्रमों का अध्ययन किए, बिना नवीन मनोविश्लेषण की जानकारी रखे—संक्षेप में बिना नवीन वादों का आश्रय लिए—हमारा काव्य समय के साथ रह ही कैसे सकता है? इसका सीधा उत्तर यह है कि हम इन अध्ययनों से मुंह नहीं मोड़ना चाहते, किन्तु हम वादों से भी अधिक जीवन का—चारों ओर फैले हुए जीवन का—अध्ययन करना चाहते हैं और इस अध्ययन से प्राप्त सुष्ठुतम अनुभूतियों का काव्य-प्रणाली से अभिव्यंजन करना चाहते हैं। इन अनुभूतियों में जीवन का रस और इस अभिव्यंजन में स्वानुभूत सौन्दर्य की आभा होगी, इतना ही हमारे लिए अलम् है।

अन्तिम प्रश्न काव्य में वादों की स्थिति का है। वाद तो वास्तव में

जीवन-संबंधिनी धारणाओं और प्रवृत्तियों के बौद्धिक निरूपण हैं। प्रत्येक वाद की एक सीमारेखा होती है। प्रत्येक वाद के अन्तर्गत समय-समय पर ऐसी जीवन-दृष्टियाँ संघटित होती हैं, जिनसे सामाजिक उन्नति और ह्रास दोनों के संयोग इकट्ठे हो सकते हैं। प्रत्येक वाद में शक्तिमत्ता और दुर्बलता के परमाणु समयानुसार घटते-बढ़ते रहते हैं। किसी भी वाद के साथ न्याय करने के लिए उसकी पारिभाषिक शब्दावली का उसके अभिप्रेत अर्थ में, युग की ऐतिहासिक प्रगति को ध्यान में रखकर, अध्ययन करना आवश्यक है। बिना इसके वाद के साथ न्याय नहीं हो सकता।

वाद एक स्थूल और परिवर्तनशील जीवन-दृष्टि है। काव्य जीवन-व्यापी अनुभूति है। काव्य और वाद दोनों के स्वरूपों और प्रक्रियाओं में अन्तर है। सामाजिक जीवन से दोनों का निष्क्रमण होता है, काव्य का भी और वाद का भी। किन्तु एक की प्रणाली हार्दिक और व्यक्तिमुखी है, दूसरे की सैद्धान्तिक और समूहमुखी। काव्य का कार्य है सवेदना की सृष्टि करना; वाद का कार्य है ज्ञानविस्तार करना। वाद का स्वरूप एकदेशीय है; काव्य का सार्वभौम। वाद की सार्थकता सामाजिक विकास के साथ अग्रसर होने में है; काव्य का सौन्दर्य चिरनवीन रहने में है। काव्य का लक्ष्य मानव-स्वभाव और मानवीय भावना के मार्मिक और स्थायी रूपों का चित्रण है। वाद का लक्ष्य है तथ्य-विशेष की बौद्धिक व्याख्या करना। काव्य सूक्ष्म और असाधारण परिस्थितियों में मानव-चरित्र और आचरण की भावमयी झाँकी दिखाता है; वाद साधारण और असाधारण समस्त परिस्थिति का सामूहिक आधार लेकर चलता है और उसी पर अपना नियम-निरूपण करता है। काव्य-कल्पना एक बार कवि की वाणी का आश्रय लेकर जो रूप-निर्माण करती है, उसकी अनुरूप अनुभूति प्रत्येक सहृदय को सभी देशों और सभी समयों में अनायास ही होगी; किन्तु वाद के द्वारा जिस सत्य का एक बार निरूपण

होता है, वह नया ज्ञान उपलब्ध होने पर फीका पड़ जाता है—कभी-कभी अर्ध-सत्य या असत्य भी बन जाता है, और तब उस वाद को नए व्यक्तियों द्वारा नया जीवन देने की आवश्यकता होती है; नए सिरे से समझाना होता है, नया संशोधन और नई उपपत्तियाँ रखनी पड़ती हैं। और इतना करने पर भी वह सदैव पुनरुज्जीवित नहीं हो पाता। अस्तु, हम कह सकते हैं कि काव्य और वाद दोनों ही मानव-जीवन से सम्बद्ध हैं, किन्तु दोनों का क्षेत्र पृथक् है। सहकारी होते हुए भी दोनों की कार्यशैली भिन्न है। प्रक्रिया, लक्ष्य और प्रभाव भिन्न हैं। आशा है, इन दोनों का अन्तर अब स्पष्ट हुआ होगा।

---

## साहित्य का प्रयोजन : आत्मानुभूति

साहित्य का प्रयोजन आत्मानुभूति है, यहाँ 'प्रयोजन' और 'आत्मानुभूति' शब्दों पर पहले विचार कर लेना आवश्यक है। 'प्रयोजन' शब्द कभी निमित्त के अर्थ में आता है, और कभी उद्देश्य के अर्थ में व्यवहृत होता है। इससे कभी हेतु या कारण का अर्थ लिया जाता है, और कभी फल या कार्य का। विशेषकर हिन्दी में इसके प्रयोगों में बड़ी विभिन्नता है। यहाँ हम इसका प्रयोग हेतु या प्रेरक के अर्थ में ही कर रहे हैं। आत्मानुभूति साहित्य का प्रयोजन है, इसका अर्थ हम यह लेते हैं कि आत्मानुभूति की प्रेरणा से ही साहित्य की सृष्टि होती है।

'आत्मानुभूति' शब्द भी निश्चयार्थक नहीं है। इसके प्रयोग में भी बड़ा मतभेद है। यह दर्शन-शास्त्र का शब्द है, परन्तु कुछ दार्शनिक तो इस शब्द को ही स्वीकार नहीं करते। उनका कहना है कि आत्मा के साथ अनुभूति का संबंध ही नहीं है, अतः ये दोनों शब्द एक साथ नहीं रह सकते। आत्मा निरपेक्ष तत्त्व है और अनुभूति सापेक्ष गुण है। निरपेक्ष तत्त्व का सापेक्ष वस्तु से कोई योग नहीं हो सकता। अखंड, अज, अव्यय, नित्य, अविकारी, आत्मा से सीमित, व्यक्तिगत अथवा समूहगत अनुभूति का संबंध संभव नहीं है। 'न जायते म्रियते वा कदाचिन्नायं भूत्वा भविता वा न भूयः'। त्रिकाल में भी न उत्पन्न होनेवाली और न मरनेवाली आत्मा से देश-काल परिच्छिन्न अनुभूतियों की क्या संगति ?

जहाँ एक ओर यह धारणा या मत है, वही दूसरी ओर आत्मा और अनुभूति का परस्पर संबंध माननेवाले दार्शनिक और विचारक भी

हैं। यदि पहला तत्त्वज्ञान उपनिषद् और गीता का है, तो दूसरे मत की प्रतिष्ठा भी उपनिषद् और गीता से ही की जाती है। भारतीय तत्त्व-चिंतन में पुरुष और प्रकृति के साथ-साथ आत्मा और अनुभूति का सापेक्ष संबंध स्थिर करनेवाले अनेक आचार्य हैं। विशेषकर द्वैतवादी दर्शनो में इस प्रकार की विचार-भूमिकाएँ मिलती हैं। शक्ति-सिद्धांत को माननेवाले सम्प्रदाय जो अपने मत-चिंतन को शक्ति-अद्वैत के नाम से घोषित करते हैं, आत्मा को शक्ति रूप ही स्वीकार करते हैं। उनके विचार में शक्ति ही आत्मा है, अनुभूति शक्ति है, अतः अनुभूति ही आत्मा है।

इस प्रकार आत्मा और अनुभूति के संबंध की अनेकरूपता का आभास हमें भारत की विभिन्न चिन्ता-धाराओं से प्राप्त होता है। हम यहाँ किसी एक मत को स्वीकार करने या दूसरे मत का तिरस्कार करने की दृष्टि से इस दार्शनिक चर्चा में नहीं पड़े हैं। हमारा प्रयोजन केवल आत्मानुभूति शब्द और उसके अर्थ पर दृष्टिपात करना है, और हम देखते हैं कि इस शब्द को लेकर दार्शनिकों में मतैक्य नहीं है। मतैक्य तो दूर, आत्मा और अनुभूति के पारस्परिक संबंध को लेकर सभी संभव दृष्टियों के स्थापन की चेष्टाएँ की गई हैं, जिनमें साम्य या समन्वय ढूँढ़ने का प्रयास हम यहाँ नहीं कर सकेंगे। एक ओर निरपेक्ष और स्वाधीन आत्म-तत्त्व के साथ त्रिकाल में भी अनुभूति का कोई संबंध न माननेवाले अद्वैत दार्शनिक हैं, दूसरी ओर अनुभूति के बिना आत्मा की सत्ता ही न स्वीकार करनेवाले शक्ति-तत्त्व के संस्थापक आचार्य हैं, और इन दोनों के मध्य आत्मा और अनुभूति का बहुरूपी संबंध स्थिर करनेवाले सापेक्षवादी द्वैत चिंतक हैं। हम इस अंतर्हीन विचार-व्यूह में प्रवेश करने में अभिमन्यु की भाँति ही शक्ति हैं, अतएव हम इससे विरत रहकर ही संतोष करेंगे।

सच तो यह है कि हमें इस दार्शनिक ऊहापोह में जाने की

आवश्यकता ही नहीं है। हमारा प्रस्तुत विषय इसकी अपेक्षा नहीं करता। आत्मानुभूति के स्थान पर हमारा काम केवल अनुभूति से चल सकता है। अतः हम आत्मानुभूति के शब्द-प्रपञ्च में न पड़कर 'अनुभूति' से ही काम निकालेंगे।

काव्य की प्रेरणा अनुभूति से मिलती है, यह स्वतः एक अनुभूत तथ्य है। गोस्वामी तुलसीदास ने रामचरित मानस का निर्माण करते समय लिखा था—'स्वात. सुखाय तुलसी रघुनाथ गाथा भाषा निबन्ध मति मंजुल मातनोति'। यहाँ 'स्वातःसुखाय' से उनका तात्पर्य आत्मानुभूति या अनुभूति से ही है। रस-सिद्धांत का निरूपण करनेवाले शास्त्रज्ञों ने काव्य का उपादान विभाव, अनुभाव, संचारीभाव आदि को बताया है। साहित्य-मात्र के मूल में अनुभूति या भावना कार्य करती है, यह रस-सिद्धान्त की प्रक्रिया से स्पष्ट हो जाता है।

हम एक नाटक का अभिनय देखते हैं जिसमें अनेक पात्र भिन्न-भिन्न भूमिकाओं में उपस्थित होकर परस्पर वार्तालाप करते हैं और अनेक परिस्थितियों का दिग्दर्शन कराते हुए नाटकीय व्यापार को आगे बढ़ाते हैं। इसमें हमें नाटककार की अनुभूति प्रत्यक्ष दिखाई नहीं देती, परंतु यह स्पष्ट है कि प्रत्येक पात्र की अनुभूति के रूप में रचयिता की अनुभूति काम करती रहती है। हम कोई उपन्यास पढ़ते हैं, जिसमें विविध व्यक्तियों की दैनिक घटनावली का चित्रण रहता है। पढ़ते हुए ऐसा प्रतीत होता है कि हम जीवन के वास्तविक रूप को ही देख रहे हैं और उन घटनाओं का परिचय पा रहे हैं जो वास्तव में घटित हुई हैं। हम इस ऊपरी जीवन-व्यापार में रचयिता की सत्ता को भूल जाते हैं, पर क्या उसकी अनुभूति के बिना वह रचना किसी प्रकार संभव है? क्या स्रष्टा की अनुभूति से रहित काव्य-सृष्टि की कल्पना भी की जा सकती है?

काव्य में अनुभूति की इस व्यापकता का निर्देश करने में भारतीय



साहित्य शास्त्र का ध्वनि-सिद्धांत अत्यन्त उपयोगी है। वह प्रमुख रूप से इसी तत्व पर प्रकाश डालता है कि काव्य और साहित्य की बाहरी रूपरेखा के मर्म में आत्मानुभूति या विभावन व्यापार ही काम करता है। काव्य की सम्पूर्ण विविधता के भीतर एकात्म्य स्थापित करने वाली यही शक्ति है। संपूर्ण काव्य किसी रस को अभिव्यक्त करता है, और वह रस किसी स्थायी भाव का आश्रित होता है और वह स्थायी भाव रचयिता की अनुभूति से उद्गम प्राप्त करता है।

यहाँ कुछ ऐसे प्रश्न उपस्थित होते हैं जिनकी ओर हमें आवश्यक रूप से ध्यान देना पड़ता है। काव्य-साहित्य में अनुभूति की व्यापकता को स्वीकार करते हुए भी क्या हम उसे सम-रस या सम-रूप कह सकते हैं? क्या समस्त कवियों और रचनाकारों की अनुभूति एकरूप या समान होती है? यदि नहीं तो क्या अनुभूति में स्वरूप-गत भेद होते हैं? इसके साथ ही दूसरा प्रश्न यह है कि साधारण अनुभूति और काव्यानुभूति एक ही है या उनमें भी अंतर है? अंतर है, तो किस प्रकार का? साधारणतः हम देखते हैं कि प्रत्येक व्यक्ति में कुछ न कुछ अनुभूति होती है, परन्तु प्रत्येक व्यक्ति में काव्य शक्ति नहीं होती। उसमें अपनी अनुभूतियों के प्रकाशन की क्षमता नहीं होती। तो क्या ये दोनों वस्तुएँ—अनुभूति और काव्यानुभूति—स्वरूपतः भिन्न हैं?

यहाँ सुविधा के लिए हम दूसरे प्रश्न को पहले लेंगे। यह संभव है कि प्रत्येक व्यक्ति कवि नहीं होता, उसमें अपनी अनुभूतियों के प्रकाशन की योग्यता नहीं होती। पर इतने से ही यह नहीं कहा जा सकता कि साधारण अनुभूति और काव्यगत अनुभूति दो भिन्न वस्तुएँ हैं। इस संबंध में वर्तमान युग के प्रसिद्ध कलाशास्त्री वेनिडीटो क्रोचे का मत ध्यान देने योग्य है। क्रोचे का कथन है कि अनुभूति वही है जो काव्य या कलाओं के रूप में अभिव्यक्त होती है। जिस अनुभूति में यह अभिव्यक्ति क्षमता नहीं है, वह वास्तव में अनुभूति न होकर कोरी

इन्द्रियता या मानसिक जमुहाई मात्र है। वह अनुभूति जो आत्मिक व्यापार का परिणाम है, सौन्दर्य रूप में अभिव्यक्त हुए विना रह ही नहीं सकती। उसे काव्य-स्वरूप ग्रहण करना ही पड़ेगा। क्रोचे के मत में अनुभूति अभिव्यक्ति ही है और अभिव्यक्ति ही काव्य है। यह तीनों अन्वर्थ या समानार्थी शब्द हैं, इनमें परस्पर पूर्ण तादात्म्य है।

यदि क्रोचे के इस निर्देश को हम स्वीकार कर लें, तो पहले प्रश्न का उत्तर भी हमें आप ही आप मिल जाता है। वह प्रश्न अनुभूति की समरूपता या समरसता का है। क्रोचे के निरूपण के अनुसार अनुभूति का समरस या समरूप होना अनिवार्य है। एक ही अखंड अनुभूति समस्त कवियों और रचनाकारों में होती है। काव्यमात्र में उसकी अखंडता स्वयंसिद्ध है। समस्त कवि एक हैं, उनमें परम्पर भेद नहीं। अनुभूतिशील मानवता ही सर्वत्र और सब काल में एक है। काव्य और कला की अजस्र धारा देश और काल का भेद नहीं जानती। भेद वास्तविक नहीं है, उसका यथार्थ रूप हमें समझना होगा।

काव्यगत अनुभूति के संबंध में यह क्रोचे की स्थापना है। भारतीय विचार भी इससे भिन्न नहीं है। अभी मैंने विभाव, अनुभाव आदि रस के प्रमुख उपादानों में भावना या अनुभूति की व्याप्ति का उल्लेख किया है। काव्य के आस्वादन के निमित्त 'सहृदय' की योग्यता बताकर और शब्दों पर उलझनेवाले न्यायशास्त्रियों तथा व्याकरणों को काष्ठ-कुड्म की उपमा देकर हमारे विनोदप्रिय पूर्वजों ने काव्यगत अनुभूति की विशेषता सिद्ध की थी। उन्होंने काव्य के विविध प्रकारों, शैलियों और पद्धतियों के बीच कोई ऐसी विभेदक रेखा नहीं खींची है जिससे उसके सर्व-सामान्य स्वरूप पर किसी प्रकार का व्याघात या विक्षेप आए। समस्त काव्य-शैलियों और काव्य-स्वरूपों में अनुभूति की अखंड एकरूपता का अनवरत प्रवाह दिखाकर भारतीयों ने काव्य की सार्वजनीनता और सार्वभौमिकता सिद्ध की थी।

आत्माभिव्यंजक रचना से कभी-कभी उन कृतियों का अर्थ लिया जाता है जिसमें रचनाकार की व्यक्तिगत अनुभूति अधिक प्रत्यक्ष होकर आती है। परंतु इसी कारण दूसरी रचनाओं को अनुभूति-रहित नहीं कहा जा सकता। कुछ समीक्षकों ने 'सव्येकित्व' (व्यक्तिगत) और 'आव्येकित्व' (वस्तुगत) काव्य के दो भेद कर आत्मानुभूति की प्रधानता 'सव्येकित्व' काव्य में मानी है, परन्तु इस भेद को हम वास्तविक नहीं कह सकते। यह तो केवल प्रकार-भेद है। 'व्यक्तिगत अनुभूति' से प्रेरित रचनाएँ कभी-कभी तो वास्तविक अनुभूति के स्तर पर पहुँचती ही नहीं, अतएव उन्हें तो काव्य की संज्ञा भी नहीं दी जा सकती। वास्तव में अनुभूति के व्यक्तिगत और वस्तुगत भेद किए ही नहीं जा सकते, उसकी तो अखंड सत्ता है। आत्मानुभूति तो काव्यमात्र की विशेषता है। किसी एक प्रकार की रचना को आत्माभिव्यंजक कहकर दूसरी काव्य-रचनाओं को आत्माभिव्यंजना से रहित मानना कोरी भ्रान्ति है।

इसी प्रकार हम कभी किसी रस-विशेष की रचना को दूसरे रसों की रचना से श्रेष्ठ सिद्ध करते हैं और कभी महाकाव्य, खण्डकाव्य, प्रगीत आदि काव्य-भेदों की निरपेक्ष रूप में तुलना करने लगते हैं। उदाहरण के लिए, प्रायः शृंगार रस को रसरज घोषित किया जाता है। परंतु इसका यह अर्थ नहीं कि कोई भी शृंगारिक रचना किसी भी अन्य रस की रचना से स्वतः श्रेष्ठ है। सभी रसों में एक ही अनुभूति-धारा प्रवाहित रहा करती है, अतएव यह भेद कृत्रिम है। महाकाव्य इसलिए महाकाव्य नहीं है कि उसमें 'काव्य' की सत्ता किसी लघुगीत या प्रगीत की काव्य-सत्ता से प्रकृत्या भिन्न है, दोनों काव्यत्व की भूमि पर समान है। आकार-प्रकार और परिमाण आदि के अन्तर भले ही हों।

किसी प्रचंड बुद्धिवादी समस्या-नाटक में और किसी अतितरल गीति नाट्य में, सहस्रों पृष्ठों के समाहित उपन्यास में और चार या दस

पंक्तियों के गद्य गीत में भी अनुभूति की समानता रहती है। इसी समता के बल पर वह समस्या-नाटक भी काव्य है, वह विशाल उपन्यास भी और वह अति-लघु गद्यगीत भी। यदि अनुभूति की सत्ता में अन्तर होता तो इनमें से किसी एक, दो या सब को काव्य की पदवी ही न मिलती। यदि ये सभी काव्य साहित्य के अंग हैं, तो इनमें अनुभूति की अजस्त्र एकरूपता है ही।

एक ओर सूर, तुलसी और मीरा आदि कवियों में और दूसरी ओर देव, बिहारी और मतिराम आदि रचनाकारों में क्या अंतर है? क्या यह कि वे भक्त और सत थे और उनकी रचनाओं से भक्ति और ईश्वर-प्राप्ति की शिक्षा मिली और ये संसारी और दरवारी व्यक्ति थे और इनकी कृतियों से लोक-कल्याण न हो सका? परन्तु भक्ति और ईश्वर-प्राप्ति के संदेशवाहक सभी तो कवि नहीं हुए और न सभी संसारी और दरवारी व्यक्तियों ने कलम हाथ में ली। ऐसी अवस्था में तुलना की भूमि भक्ति, ईश्वरप्राप्ति या लोक-कल्याण नहीं हो सकता। तुलना का आधार होगा कवित्व या काव्यत्व जिससे ऊपर गिनाई वस्तुओं का कोई सबब नहीं और जिसका एकमात्र मानदंड है अनुभूति। सम्भव है हम यह कहें कि देव-बिहारी आदि में अनुभूति थी ही नहीं, वे कवि ही नहीं थे। यह कहने का हमें अधिकार है, पर इस कारण हम यह कहने के अधिकारी नहीं हो जाते कि सूर और तुलसी पहुँचे हुए भक्त थे, अतएव वे श्रेष्ठ कवि भी थे। इस प्रकार का तर्क करनेवाले व्यक्ति ही भक्ति को स्वतंत्र काव्य-रस सिद्ध करना चाहते हैं, पर उनकी यह उपपत्ति सच्चे काव्य-प्रेमियों को मान्य नहीं हो सकती।

अनुभूति को काव्य का प्रयोजन माननेवालों के सम्मुख यह प्रश्न भी आता है कि अनुभूति के प्रकाशन का माध्यम क्या हो। कभी कागज और कूची की सहायता से, कभी स्वर-ताल-लय के योग से, कभी पत्थर को कांट-छांट कर और कभी शब्दों की अर्थ-व्यंजक शक्ति का आश्रय लेकर

अनुभूति प्रकाशित होती है। इन विभिन्न माध्यमों का उपयोग भिन्न-भिन्न कलाकार अपनी रचि और सामर्थ्य के अनुसार करते हैं। इन माध्यमों में कौन अधिक उपयुक्त और कौन कम उपयुक्त होगा, यह तो रचयिता की योग्यता पर अवलंबित है। इस संबंध में नियम-निर्देश करना संभव नहीं। परन्तु एक ही माध्यम द्वारा प्रकाशित होनेवाली अनुभूति के संबंध में यह अवश्य कहा जा सकता है कि प्रत्येक अनुभूति एक ही उत्कृष्ट अभिव्यक्ति पा सकती है। हम एक गब्द के स्थान पर दूसरा गब्द अथवा एक छंद के स्थान पर दूसरा छंद रखकर 'आदर्श' अभिव्यक्ति नहीं कर सकते। आदर्श अभिव्यक्ति सदैव एक ही होगी।

यदि प्राचीन वन्य कलाकार के सम्मुख आज के समृद्ध साधन नहीं थे, तो इसका यह अर्थ नहीं कि उसकी अनुभूति अपनी 'आदर्श' अभिव्यंजना नहीं प्राप्त कर सकी। वन्य कलाकार की वही आदर्श अभिव्यंजना है जो उसने अपने मोटे साधनों से की है। महात्मा कबीर के पास शुद्ध परिष्कृत शब्द-राशि नहीं थी, किन्तु उन्होंने जिस किसी प्रकार से अपने भाव व्यक्त किए, वही उनका आदर्श प्रकार है। अनुभूति और अभिव्यक्ति में ऊपरी सापेक्षता रहते हुए दोनों की अंतरंग अनन्यता में सन्देह नहीं किया जा सकता।

वह काव्य भी काव्य ही है जिसमें अनुभूति और अभिव्यक्ति की पूर्ण एकरूपता न स्थापित हो पाई हो, जिसमें कवि अपनी अनुभूति के प्रकाशन का उपयुक्त और आदर्श माध्यम प्राप्त करने में असफल रहा हो। पर वह रचना काव्य नहीं है जिसमें वास्तविक अनुभूति का ही अभाव हो। भारतीय समीक्षा के अनुसार ऐसी रचना ध्वन्यात्मक या रसात्मक काव्य के अन्तर्गत नहीं आती, उसे गुणीभूत व्यंग या चित्र-काव्य मात्र कहते हैं। अनुभूति की अस्पष्टता अथवा उसका अभाव ही इन दोनों प्रकार की रचनाओं के मूल में रहा करता है।

अनुभूति का स्वरूप और समस्त काव्य-साहित्य में उसकी व्यापकता

दिखाने का जो प्रयत्न ऊपर किया गया, उससे हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि काव्यानुभूति स्वतः एक अखंड आत्मिक व्यापार है जिसे किसी भी दार्शनिक, राजनीतिक, सामाजिक या साहित्यिक खंड-व्यापार या वाद से जोड़ने की कोई आवश्यकता नहीं। समस्त साहित्य में इस अनुभूति या आत्मिक व्यापार का प्रसार रहता है। काव्य के अनंत भेद हो सकते हैं, उसके निर्माण में असंख्य सामाजिक या सांस्कृतिक परिस्थितियों का योग हो सकता है, परन्तु उसका काव्यत्व तो उसकी सर्वसंवेद्य अनुभूति-प्रवणता में ही रहेगा। किसी महा-महिम उपदेशक की रचना भी काव्य-दृष्टि से निःसार हो सकती है और किसी क्षुद्रतम जीव की चार पंक्तियाँ भी काव्य का अनुपम शृंगार हो सकती हैं। वर्ण-संघर्ष की भावना किसी युग में काव्य-प्रेरणा का कारण हो सकती है, परन्तु वह भावना काव्यानुभूति का स्थान नहीं ले सकती जो काव्य साहित्य की मूल आत्मा है। काव्य का प्रयोजन मनोरंजन अथवा सामाजिक वैषम्य से दूर भागना अथवा पलायन भी नहीं हो सकता, क्योंकि वैसी अवस्था में आत्मानुभूति के प्रकाशन का पूरा अवसर रचयिता को नहीं मिल सकेगा, उसकी रचना अधूरी और अपंग रहेगी। इसी प्रकार स्थूल इन्द्रियता पर आधारित अनुभूति भी श्रेष्ठ काव्यत्व में परिणत नहीं हो सकती, क्योंकि वहाँ आत्मानुभूति के प्रकाशन में विकारी कारण मौजूद रहेंगे। कवि के पूर्ण व्यक्तित्व का उत्सर्जन करनेवाली आत्म-प्रेरणा ही काव्यानुभूति बनकर उस कल्पना-व्यापार का संचालन करती है जिससे काव्य बनता है। काव्य और कला की मुखर वर्णमयता में समस्त वर्णभेद, वर्गभेद और वादभेद तिरोहित हो जाते हैं। मानव-कल्पना का यह अनुभूति-लोक नित्य और शाश्वत है। चिरंतन विकास की सरिता इसे चिरकाल से सींचती आ रही है और चिरकाल तक सींचती जायगी।

## स्वच्छन्दतावाद-छायावाद-रहस्यवाद

आधुनिक काव्य के विवेचन में तीन प्रमुख शब्द प्रयुक्त होते रहे हैं। हिन्दी की नवीन कविता को साधारणतः छायावाद कहा गया है किन्तु यह न तो कोई पारिभाषिक-शब्द है और न इसकी कोई परम्परागत व्याख्या ही है। छायावाद नया शब्द है। स्वच्छन्दतावाद और रहस्यवाद पुराने शब्द हैं। वर्तमान समय में छायावादी काव्य की ऐसी अनेक प्रवृत्तियाँ मिलती हैं जिनका विवेचन अन्य देशों में स्वच्छन्दतावाद या रहस्यवाद के अन्तर्गत किया गया है। स्वच्छन्दतावाद शब्द रोमान्टिसिज्म का पर्याय है। इस रूप में इसका प्रथम प्रयोग आचार्य शुक्ल ने किया था। उन्होंने प्रकृत स्वच्छन्दतावाद और छायावाद में अंतर बताया है। स्वच्छन्दतावादी काव्य को वे नैसर्गिक काव्य मानते हैं, परन्तु छायावादी काव्य में उन्हें साम्प्रदायिकता का भान होता है। यूरोपीय धार्मिक काव्य में 'फैंटेसमाटा' की भाँति छायावादी काव्य में भी वे इसका प्रत्यय पाते हैं। शुक्ल जी रहस्यवादी काव्य को भी अधिकतर साधनापरक और साम्प्रदायिक बतलाते हैं। परन्तु हिन्दी के छायावादी काव्य को फैंटेसमाटा की परिधि में ही रख देना न्यायसंगत नहीं है और महादेवी के रहस्यवादी काव्य को साम्प्रदायिकता की भूमि पर देखना भी उचित नहीं है। वास्तव में हिन्दी का छायावादी काव्य स्वच्छन्दतावाद की भूमिका पर ही लिखा गया है और महादेवी की रहस्योन्मुख कविता भी स्वच्छन्दतावाद की व्यापक भूमिका पर ही आँकी जा सकती है। इस प्रकार आधुनिक छायावाद और रहस्यवादी काव्य रचनाएँ स्वच्छन्दतावाद की ही विभिन्न शैलियाँ हैं। उन्हें स्वच्छन्दतावाद से पृथक् करके देखने का प्रयास समीचीन नहीं

कहा जा सकता । यदि हम इन तीनों वादों का अन्तर करना ही चाहे तो कह सकते हैं कि स्वच्छन्दतावाद नवयुग की समग्र प्रेरणाओं का प्रतिनिधित्व करने वाला काव्य-स्वरूप है जिसमें परम्परागत काव्य-धारा और काव्योपकरणों के विरुद्ध विद्रोही उपकरणों की प्रधानता है । नई भाव-सृष्टि और नए अलंकरण हैं, वहिर्मुखता के स्थान पर अंतर्मुखी प्रयाण है, प्रकृति का निसर्गजात आकर्षण है, शब्दावली में नवीन सगीत है । छायावादी काव्य में भी ये तत्त्व हैं । परन्तु जिस एक तत्त्व की प्रधानता के कारण इसका यह नाम पड़ा है वह इसकी अतर्निहित आध्यात्मिकता है । समस्त स्वच्छन्दतावादी काव्य में इस प्रकार का आध्यात्मिक संस्पर्श हो, ऐसा आवश्यक नहीं है । परन्तु छायावादी काव्य में यह संस्पर्श मूलतः विद्यमान माना जाता है । स्पष्ट है कि इस सीमित परिभाषा में हिन्दी का समस्त छायावादी काव्य नहीं आता । परन्तु एक बार नाम पड़ जाने पर गुणों के न रहते हुए भी नाम की स्थिति बनी रहती है । वही बात छायावादी काव्य के संबंध में भी घटित हुई है । वर्तमान समय में छायावाद एक रूढ़ शब्द ही कहा जायगा । जहाँ तक रहस्यवाद का संबंध है, कबीर और जायसी आदि का रहस्यवादी काव्य किसी साहित्यिक अर्थ में स्वच्छन्दतावादी नहीं है, यद्यपि कुछ प्रवृत्तियाँ समान हो सकती हैं । परन्तु वर्तमान समय में हिन्दी का समस्त रहस्यवादी काव्य स्वच्छन्दतावाद के व्यापक परिवेश में समाहित हो जाता है । स्वभावतः रहस्यवादी काव्य में प्रतीक-पद्धति अपनाई जाती है और वास्तविक रूपात्मक सृष्टि का सीधा वर्णन नहीं होता । स्वच्छन्दतावादी काव्य में बाह्य और आभ्यन्तर प्रकृति का वास्तविक और रूपात्मक वर्णन विधेय है । स्वच्छन्दतावादी काव्य इहलौकिक और मानवीय भूमिका का काव्य है जबकि रहस्यवादी काव्य अंतः सत्तात्मक या परोक्ष वस्तु से संबंधित काव्य है ।

यूरोप में प्राचीन अथवा क्लासिकल काव्यधारा की प्रतिक्रिया में जो



नवयुग की काव्यधारा १८वीं सदी के अंत में प्रारम्भ हुई उसे रोमान्टि-सिज्म कहा जाता है। शेक्सपियर। (१६वीं शती) का काव्य भी इसके अन्तर्गत परिगणित है। लॉजाइनस को प्रथम रोमान्टिक समीक्षक पुकारते हैं, किन्तु यह प्रयोग शास्त्रीय नहीं। मात्र कतिपय प्रवृत्तियों को देखकर लोग ऐसा कहते हैं। वस्तुतः रोमांटिक प्रवृत्ति १८वीं शती के अंत में प्रारम्भ होती है। इसे एक प्रकार से आधुनिक युगका काव्य कहा जा सकता है। इसकी तिथि फ्रांस की प्रथम राज्य क्रांति से मानी जाती है। इस तांत्रिक क्रांति ने सामान्त्युगीन व्यवस्था को मिटाकर नवयुग का प्रारम्भ किया। इस नई कविता को जनतन्त्रात्मक कविता भी कहते हैं। मार्क्सवादी समीक्षकों ने इसे ही पूँजीवाद के प्रारम्भ और अभ्युदय काल का काव्य कहा है।

अनेक समीक्षकों ने बताया है कि नये काव्य में वैयक्तिक स्वातन्त्र्य की भावना निवास करती है। इस पूर्ववर्ती काव्य में जातीयता को महत्त्व दिया जाता था। यह काव्य जाति द्वारा सम्मानित नैतिक आधारों को लेकर चलता था तथा सामूहिक भावनाओं का प्रकाशक था। व्यक्तिगत अनुभूतियों के प्रकाशन का उसमें अधिक अवसर नहीं था। उसकी अन्य विशेषता यह है कि उसके विषय निर्धारित थे। महाकाव्य के लिए कोई प्रख्यात पुरुष नायक होता था, वह राष्ट्रीय और जातीय समस्त गुणों का प्रतीक रूप रहता था। इसे केन्द्र बनाकर उससे सम्बद्ध अन्य पात्र किसी वर्ग विशेष ( टाइप ) के प्रतिनिधि होते थे। 'रामचरित मानस' में भरत आदर्श भाई हैं और हनुमान सेवाभाव के प्रतिनिधि हैं। व्यवस्थानुरूप समस्त सामाजिक वर्ग महाकाव्य में प्रतिनिधित्व पाते थे। इस प्रकार नियमानुगत शासन लेकर यह काव्य चलता गया। उसमें जातीय आकांक्षाओं की परितृप्ति होती थी। इस युगका गीत काव्य भी उक्त अनुशासन से मुक्त नहीं है। सूर और मीरा ने सर्वमान्य आराध्य के प्रति अपनी भावनाएं समर्पित कीं। अनिर्दिष्ट व्यक्ति या वस्तु रचना का विषय नहीं बना सकता था।

इसके विपरीत स्वच्छन्दतावादी काव्य-धारा जातीय आदर्शों के प्रति अवमानना या उपेक्षा का माप लेकर आई। एक बहुत बड़ी विभाजक रेखा प्राचीन और नवीन के बीच में बनी। आधुनिक कविता किसी वर्ग का प्रतिनिधित्व करने का दावा नहीं करती, किसी प्राचीन पुरुष की अपेक्षा नहीं करती। यह व्यक्ति की स्वतंत्र अनुभूतियों, लालसाओं और संघर्षों को प्रतिबिम्बित करती है। उसमें नियमानुशासन के विरुद्ध विद्रोह की बाणी व्यक्त हुई है।

भाव-पक्ष में इन परिवर्तनों के अतिरिक्त कला-पक्ष में भी परिवर्तन हुए हैं। प्राचीन काव्य कला की भूमिका पर अनेक नियमों को लेकर चलता था। जैसे, नाटक में संधियाँ इत्यादि सर्वमान्य थीं। प्रबन्ध-काव्य में भी संकलन-तत्त्व स्वीकृत थे। वहाँ सुखान्त दृश्यों के साथ दुःखान्त दृश्यों का वर्णन वर्जित था, आगिक शुचिता का तत्त्व स्वीकृत था तथा सौन्दर्य प्रतिमान निर्धारित थे। कला-संवर्धनी नवीन उद्भावनाओं के लिए उसमें अधिक अवकाश न था। शेक्सपियर के नाटकों में 'प्लेसि-सिज्म' या ग्रास्त्रीयता के विरुद्ध सुखान्त और दुःखान्त का मिश्रण होने के कारण प्राचीन नमीक्षकों ने उनका विरोध भी किया था।

नए काव्य में नए जीवन-मूल्यों की प्रतिष्ठा और स्वतंत्र प्रयोग की प्रवृत्ति थी। यह मौलिक स्वतन्त्रता का प्रतिफलन है, जिसके मूल में जनतात्रिक भावनाएं हैं। नवीन काव्य में नए तथ्यों की मान्यता एवं नए नियमों के निर्धारण के लिए प्रयत्न हुआ। छन्दों की भूमिका ने भी नए काव्य में अनेक परिवर्तन हुए। पहले स्वीकृत छन्द थे, उनके बन्धन से पूर्ण स्वातंत्र्य की, अराजकता की, कामना व्यक्त की गई। मुक्त छंद भी प्रचलित हुए। संक्षेप में प्राचीन कविता संयमित थी। उसमें अग-सगतिको स्थान था, वह जातीय भावनाओं पर अवलम्बित थी और विद्रोह का स्वर उसमें नहीं था। नई कविता नियमों के विरुद्ध विद्रोह करती है एवं व्यक्तिगत अनुभूतियों के प्रदर्शन की मांग करती है।

प्राचीन कविता जातीय दर्शनो की अनुगामिनी थी, नई कविता स्वतंत्र दर्शनो को व्यक्त करने का सामर्थ्य रखती है ।

प्राचीन काव्य से नए काव्य का कोई सम्बन्ध-सूत्र है ? अथवा सम्बन्ध-विच्छेद की स्थिति आ गई है—इस प्रश्न के विषय में कहा जाता है कि क्लासिकल कविता भी अपने पूर्ण वैभव के युगो में ऐसे गुणो को प्रतिपादित करती है जिन्हे आधुनिक कवि मान्यता देते हैं । अतिरेक पर जाकर नई कविता विशृंखल हो गई है और निरर्थक शब्द जाल में बदल गई है । भावनाएं उममें धूमिल हो जाती हैं और कल्पनाएं अस्पष्ट । प्राचीन कविता नियमातिशय से सांचे में ढली हुई और निष्प्राण हो गई थी, कोरी आलंकारिकता तथा बाह्य रूप की ओर चली गई थी । नई कविता अतिवाद की स्थिति में अत्यन्त व्यक्तिगत अनुभूति के स्तर पर पहुच जाती है । संक्षेप में, प्राचीन काव्य यदि नियमाधिक्य से ग्रस्त होता गया तो नई कविता नियमशून्य होने का भय उपस्थित करने लगी । अपने उत्कर्ष के युग में दोनों ही काव्य बहुत समीप रहे । दोनों में समान आह्लाद मिलता है । यहां तक कहा जाता है कि विशुद्ध शास्त्रीय अथवा विशुद्ध स्वच्छन्दतावादी रचना कोई नहीं । प्राचीन काव्य आभिजात्य, परम्परा, शास्त्र और औदात्य की वस्तु है । नया काव्य अन्तःसत्त्व का अन्वेषक है तथा औदात्य को विशिष्ट ढंग से स्पर्श करता है ।

गाथा रूप में विभिन्न काव्य-शैलियां स्वच्छन्दतावादी काव्य में समाहित हो जाती हैं । छायावादी काव्य मूलतः स्वच्छन्दतावादी है । नई भूमियो को छूने और नई कलात्मकता के लिए प्रयोग का कार्य जिस काव्य में होता है उसके लिए हिन्दी में 'छायावाद' नाम निश्चित हुआ । प्रत्येक छायावादी काव्य स्वच्छन्दतावादी काव्य है, पर प्रत्येक स्वच्छन्दतावादी काव्य छायावादी काव्य नहीं ।

छायावादी काव्य शैली स्वच्छन्दतावादी काव्य की एक शाखा है । इसकी रूपरेखा में भेद हैं । आचार्य शुक्ल इसे एक अभिव्यंजना की शैली मात्र कहते हैं । नवयुग की चेतना के संवाहक नये काव्य का आरम्भ उन्होंने स्वीकार नहीं किया । उसमें उन्हें शैलीकी लाक्षणिकता, उक्ति की वैचित्र्यपूर्ण आलंकारिकता ही दिखाई दी । अभिव्यंजना की इस नई शैली को उन्होंने 'छायावाद' नाम दिया । किन्तु यहां छायावादी काव्य के केवल रूप-विन्यास पक्ष को ही ध्योतित किया गया है, उसके समस्त स्वरूप की व्याख्या नहीं है । अव्याप्ति के कारण यह परिभाषा लाक्षणिक शैली और वक्रोक्ति से युक्त घनानन्द के काव्य में भी छायावाद का भ्रम उत्पन्न कर सकती है । वस्तुतः उसे वक्रोक्ति काव्य कहना ही सगत है । शैली के साथ नए काव्य की भाव-दृष्टि का भी आकलन न करने के कारण शुक्ल जी की परिभाषा को एकांगी और अतिशयोक्ति पूर्ण ही कहना होगा ।

प्रसाद के अनुसार, छायावादी काव्य उस मोती के सदृश है जो अपने चारों ओर के आभात्मक वातावरण को व्याप्त किए हैं । छायावादी काव्य को उन्होंने मोती के सदृश उज्ज्वल (वस्तु पक्ष) तथा कला पक्ष को मोती की आभा के समान चमकदार माना है । उपमा पद्धति पर होने के कारण यह परिभाषा दोषपूर्ण है । यह तार्किक पद्धति न होकर काव्यात्मक पद्धति है । वक्रता की ओर दृष्टिपात प्रसाद ने भी किया है । अभिव्यंजना के वैशिष्ट्य की ओर ध्यान देते हुए वे भी शुक्ल जी के समीप ही पहुंचते हैं । महादेवी जी के अनुसार, मानव-संबंधों में जब तक माधुर्य सत्ता प्रधान नहीं रहती तब तक आत्म-समर्पण की स्थिति नहीं आती । तब तक जो काव्य-रचना होगी उसमें पर्याप्त सार्थकता न होगी । कवि अपनी संवेदना में जब बहुत अधिक वेदना ग्रहण करता है, परस्पर अन्तर को मिटाकर अपने व्यक्तित्व को परम व्यक्तित्व में समर्पित कर देता है तब इस प्रकार की भावना से बनी कविता छायावादी

है। इस परिभाषा में छायावाद और रहस्यवाद में कोई अन्तर प्रदर्शित नहीं है। किन्तु इसमें नई कविता के वस्तु-विधान और अनुभूति-विधान पर प्रकाश पड़ता है।

बहुत से कवियों और विचारकों ने छायावाद-रहस्यवाद में अन्तर नहीं माना है। डा० नगेन्द्र ने छायावाद को 'स्थूल के प्रति सूक्ष्म का विद्रोह' कहा है। यह परिभाषा छायावाद-रहस्यवाद-स्वच्छन्दतावाद—सभी पर लागू होगी क्योंकि यह नवीन काव्यवस्तु के अन्तःपक्ष से सम्बन्ध रखती है। वह अन्तर्मुखी काव्य मात्र से सर्वधित है। कुछ लोगो ने छायावादी काव्य को प्राकृतिक सौन्दर्य-चेतना से सम्बद्ध मानकर कहा है कि उसमें जो अलंकरण है वे प्राकृतिक अलंकरण हैं, पर ऐसा मानने पर अनेक काव्य छायावादी सतह से हट जाते हैं। छायावाद का मुख्य संबंध मानवीय जीवन की अनुभूति से है। इसे केवल प्राकृतिक सौन्दर्य का काव्य मानना ठीक नहीं। प्रकृति के व्यापक अर्थ में यह उससे सर्व-धित काव्य अवश्य है। वास्तव में छायावाद व्यष्टि सौन्दर्य बोध की कल्पना है और रहस्यवाद समष्टि सौन्दर्यबोध की कल्पना है। मानव जीवन की इकाईयों तथा प्रकृति के भीतर जो अध्यात्म-तत्त्व की झलक देखते हैं वे व्यष्टि सौन्दर्य बोध के जापक हैं, वे छायावादी हैं। वे प्रकृति की एक-एक इकाई पर दृष्टि रखते हैं। यही सौन्दर्य बोध अधिक उदात्त होकर एक समष्टि सौन्दर्य बोध बन जाता है, एवं अपने अन्दर व्यष्टि सौन्दर्य बोध का विलय कर लेता है। ऐसी भाव-भूमिका रहस्यवादी काव्य की भूमिका है। आध्यात्मिक सौन्दर्य बोध छायावादी कविता का केन्द्रीय उपकरण है। अपनी उदात्त सीमा पर पहुँचकर वह निखिल विश्व को ब्रह्ममय अनुभव करता है। इस स्थिति में कवि रहस्यवादी है। अन्तर दृष्टिकोण में है, जहाँ तक तथ्य का सम्बन्ध है दोनों एक ही तथ्य आध्यात्मिक सौन्दर्य को मानते हैं। अनुभूति का स्वरूप एक है पर अनुभूति की दिशा में अन्तर है। प्रकृति के सुन्दर अंशों का चयन

छाया वादी काव्य मे है, रहस्यवाद मे परस्पर अन्तर भूलकर अखण्ड सौन्दर्य तथा समरस चेतना की सृष्टि होती है ।

छायावाद सांसारिक वस्तु सत्ता के भीतर एक दिव्य सौन्दर्य का प्रत्यय है । उसमें अद्वैत तत्व का भास मिल जाता है । काव्य की दृष्टि से छायावाद प्रकृति, मातव-जीवन, प्रेम और सौन्दर्य को अधिक निगूढ रूप से प्रकट करता है । रहस्यवाद मे दिव्य-प्रेम की स्थापना होती है । प्राकृतिक सौन्दर्य एक सार्वजनिक सत्ता है । रहस्यवाद मे उसकी स्वतन्त्रता आध्यात्मिक सौन्दर्य मे मिल जाती है । छायावादी काव्य मे सौन्दर्य और प्रकृति के वर्णन अधिक व्यापक हुए है । रहस्यवाद में ईश्वर और जीवन के संबन्धों का निदर्शन करते हुए परमात्मा तक पहुँचने का निर्देश किया जाता है । रहस्यवादी काव्य भाव-दृष्टि से अधिक दार्शनिक एवं साधनात्मक होता है । छायावादी काव्य-दृष्टि अधिक मानवीय है । प्रकृति को मात्र प्रकृति न मानकर दोनों उस पर अध्यात्म का आरोप करते हैं । अन्तर यह है कि रहस्यवादी काव्य प्रतीक-पद्धति को लेकर चलता है जबकि छायावाद मे वस्तु अपनी स्वतन्त्र सत्ता रखती है । रहस्यवादी काव्य मे वस्तु विश्व-ज्योति की प्रतीक बन जाती है । महादेवी की अधिकांश कविताएँ एक प्रतीक-पद्धति पर उद्भावित हुई हैं ।

काव्य-वस्तु के विस्तार और भावनाओं के सहज उन्मेष की दृष्टि से स्वच्छंदतावाद सब मे अधिक व्यापक है । उसमे दार्शनिकता अनिवार्य नहीं है । उसकी तुलना मे छायावाद और रहस्यवाद अधिकाधिक दार्शनिक है । रहस्यवाद मे विषय-दृष्टि सीमित होने से काव्य-क्षेत्र भी सीमित हो जाता है ।

प्रचलित धारणा के अनुसार प्रसाद, निराला, पत और महादेवी छायावादी हैं । एक काव्य-आन्दोलन के रूप मे यह सत्य है, किन्तु वैचारिक दृष्टिकोण से उनमे अन्तर है ।

‘निराला’ अधिक स्वच्छन्दतावादी हैं। उनके काव्य में दार्शनिक तत्व है, किन्तु तद्गत सौन्दर्य दार्शनिक तथ्य की छाया नहीं। ‘सन्ध्या-वर्णन’, ‘यमुना के प्रति’ इत्यादि स्वच्छन्द धारा की पोषक कविताएँ ही हैं। दार्शनिक सीमा में आवद्ध न होने के कारण निराला का काव्य अधिक स्वच्छन्द है। ‘तुम और मैं’ उनकी एक रहस्यवादी रचना है। इसमें ईश्वर से जीव का सम्बन्ध प्रतिपादित है। परिमित वस्तु, और व्यापक वस्तु से अन्तर में समाहित है। निराला के काव्य में तीन प्रकार के तत्व मिलते हैं—उनमें लौकिक और अलौकिक दर्शन है, कहीं गार्हस्थ-जीवन का वर्णन है और कहीं सामाजिक विपमताओं का विरोध है। किन्तु आध्यात्मिक दर्शन सिद्धान्त रूप में स्वीकार न करने के कारण वे स्वच्छन्दतावादी हैं।

‘पन्त’ को छायावादी कवि कह सकते हैं। वे प्रकृति-प्रेमी हैं—उसमें अध्यात्म सत्ता का अनुभव करते हैं, तथा प्रेम और सौन्दर्य के अनुगायक हैं। संसार को वे एक नई चेतना से सम्पन्न देखने की चेष्टा करते हैं। उन्होंने यद्यपि अनेक भावभूमियों को स्थान दिया है—कहीं मार्क्सवादी, कहीं अरविन्दवादी—किन्तु छायावाद उनकी मुख्य भूमिका है। छायावादी सांसारिक, लौकिक और वस्तु-जगत को प्राथमिक महत्व नहीं देता, कल्पना-जगत में वह अधिक विहार करता है। उसमें अध्यात्म के तत्व मौजूद रहते हैं। ‘पंत’ के ‘ज्योत्स्ना’ नाटक में प्रतीक रूप में स्वर्गीय ज्योत्स्ना का पृथ्वी पर अवतरण दिखाया गया है। यह छायावादी दर्शन की भूमिका पर ही है। ‘पल्लव’ या ‘गुजन’ में ऐसा ही दर्शन है। पिछली रचनाओं में अरविन्द-दर्शन का प्रभाव है। आध्यात्मिक दर्शन होने के कारण वे विशुद्ध छायावादी कवि हैं।

महादेवी का काव्य रहस्यवादी है। शैली उनकी छायावादी है, पर भाव-भूमि नहीं। उनके लिए सांसारिक परिस्थितियाँ एक ही तत्व का विस्तार हैं, जहाँ सुख-दुख का भेद मिट जाता है। संसार की सुन्दर

वस्तुएँ अलौकिक सौन्दर्य की भाँकियाँ—यह रहस्यवादी प्रवृत्ति उनमें है। उनके काव्य का मेरुदण्ड है—‘किसी प्रेमी के प्रति आत्म-समर्पण की भावना।’ संयोग, मान, खीझ, रीझ, उपालम्भ, आग्रह की भाव-स्थितियाँ उसके प्रति व्यक्त की गई हैं। प्रिय और प्रियतमा चूँकि यहाँ परमात्मा और आत्मसत्ता के प्रतीक बन जाते हैं अतएव उनका काव्य रहस्यवादी है।

प्रसाद के काव्य में आरम्भ से एक जिज्ञासा और नियतिवाद का तत्त्व रहा है। तरुण वय की रचनाओं में रहस्योन्मुखता मिल जाती है। ‘आसू’ काव्य में आकर प्रसाद प्रेमाख्यान के माध्यम से रहस्यवादी स्वरो को भक्त कराने लगते हैं। यद्यपि वह प्रेम लौकिक है तथापि उसके वर्णन में प्रसाद सासारिक सुख-दुख की भूमिका को लांघ जाते हैं, और जहाँ तक उसकी दार्शनिक भूमि का संबंध है वह रहस्यवादी है।

मानव-जीवन-वेदी पर।

परिणय हो विरह-मिलन का।

सुख-दुख दोनों नाचेंगे।

है खेल आँख का, मन का।

‘आसू’ काव्य की गति लौकिक से अलौकिक की ओर है। जहाँ तक वस्तु-वर्णन है वह एक वियोग काव्य है, स्वच्छन्दतावादी काव्य है, जहाँ काव्य की परिणति होती है, वहाँ रहस्यवादी दर्शन का पूरा-पूरा प्रत्यय है।

‘कामायनी’ का दर्शन वाद की श्रेणी में नहीं आता। महाकाव्य जीवन की महान् आकांक्षाओं और युग के प्रतिनिधि होते हैं। वाद के दायरे में उन्हें खींचना अन्याय है। ‘कामायनी’ की भाव-धारा और शैली स्वच्छन्दतावादी है तथा शास्त्रीय शैली से भिन्न है। इसका नायक आधुनिक युग का प्रतिनिधि है, उसमें शक्तियाँ, दुर्बलताएँ, अतृप्ति,



संघर्ष' सब कुछ है। अतः शास्त्रीय महाकाव्य के नायक से वह भिन्न है। 'कामायनी' स्वच्छन्द धारा के नव्यतम काव्यो में प्रतिनिधि रूप है। उसका दार्शनिक आघा शैव-दर्शन है। अन्तिम सर्ग में सांसारिक भेद-प्रभेदों का आवरण हटाकर समरसता और आनन्द की भूमिका प्रपनाई गई है। मनुष्य सृष्टि का चरम पुण्य है। देखने में जो संघर्ष है वह मानो आनन्द तत्व को प्राप्त करने की भूमिका है। 'कामायनी' का शैव दर्शन रहस्यवादी दर्शन है।

'पन्त' को छोड़कर शेष का जीवन-दर्शन रहस्यवादी है। पन्त का जीवन दर्शन सौन्दर्यवादी है। वस्तु-चित्रण के क्षेत्र में वे स्वच्छन्दतावादी हैं। निराला भाव-भूमि की दृष्टि से स्वच्छन्दतावादी है। दर्शन उनके काव्य में प्रमुख रूप से नहीं है। भाव-पक्ष को ही उन्होंने प्राथमिकता दी।

अंग्रेजी साहित्य में 'रोमांटिसिज्म' स्वच्छन्दतावाद और 'मिस्टि-सिज्म' रहस्यवाद ये दो शब्द प्रचलित हैं। विशिष्ट काव्य-आन्दोलन को 'स्वच्छन्दतावाद' सज्ञा दी गई है। यह 'स्वच्छन्दतावाद' एक सीमा पर पहुँचकर रहस्यवाद' के समीप आ जाता है। भावना की भूमिका जो स्वच्छन्दतावाद में मिलती है वही आगे चलकर दर्शन की भूमिका में रहस्यवाद में परिणत हो जाती है। स्वच्छन्दतावाद में कवि के व्यक्तिगत वैशिष्ट्य का बहुत बड़ा स्थान रहता है। इसी का परिणाम है कि एक व्यापक काव्य-आन्दोलन के प्रमुख लक्षणों से युक्त होकर भी प्रत्येक स्वच्छन्दतावादी कवि अपने समान-धर्मा अन्य कवियों से भिन्न भी होता है। स्वच्छन्दतावाद का परिचय देने के लिए इसीलिए केवल सिद्धान्त अथवा कतिपय प्रवृत्तियों का उल्लेख कर देना पर्याप्त नहीं होता। यह भी आवश्यक होता है, कि प्रमुख स्वच्छन्दतावादी कवियों की विशिष्टताओं का आकलन किया जाय। इंग्लैण्ड में वर्ड्सवर्थ, शेली, कीट्स और विलियम-ब्लेक प्रमुख स्वच्छन्दता-

वादी कवि हुए। हिन्दी में भी प्रसाद, निराला, पंत और महादेवी का चतुष्टय हमें प्राप्त होता है। कहने की बात नहीं कि दोनों समूहों के कवियों में पर्याप्त अन्तर है। किन्तु आकस्मिक संयोग की बात है कि उनमें कुछ साम्य भी है। यदि संक्षेप में कहा जाय तो प्रसाद और वर्ड्सवर्थ मानवतावादी हैं, निराला और शैली क्रान्तिप्रिय हैं, पंत और कीट्स सौन्दर्यवादी हैं तथा महादेवी और विलियम ब्लेक रहस्यवादी हैं।

वर्ड्सवर्थ सबसे अधिक व्यापक भूमिका का कवि था। प्रसाद जी भी सबसे अधिक व्यापक भूमिका के कवि कहे जाते हैं। वर्ड्सवर्थ की कविता बड़ी भावात्मक और आकर्षक है, पर कहीं-कहीं उसमें शिथिलता आ गई है। किसी अंश तक प्रसाद में भी यह बात है। इस शताब्दी के द्वितीय दशक की उनकी रचनाओं को पढ़ने से पता चलता है कि उनमें भी यत्र-तत्र शिथिलता आ गया है। वर्ड्सवर्थ दैनिक बोलचाल की भाषा को ही काव्य के उपयुक्त मानते थे। किन्तु प्रसाद ने परिष्कृत और अभिजात भाषा का प्रयोग किया। वर्ड्सवर्थ ने जन-सामान्य के दैनिक अनुभवों को काव्य विषय के योग्य माना। प्राचीनता के विरोध में यह उनका अतिवाद था। प्रसाद प्राचीन काव्य-शैली के प्रति विशेष आकर्षण रखते हैं। वे प्रेरणा संस्कृत कवियों से लेते रहे, न कि अंग्रेजी कवियों से। परवर्ती रचनाओं में प्रसाद की काव्य-धारा में शिथिलता के सूचक अंग स्वल्प हैं। उनकी समस्त सर्जना भारतीय परिवेश के भीतर ही है। पश्चिम की अनुकृति का भाव उनमें कहीं नहीं है।

वर्ड्सवर्थ का मानवतावादी काव्य था। उन्होंने गरीब अमीर के भाव के प्रति विमनस्कता प्रकट की है, साथ ही नैतिक आधार भी माना है। वे प्रकृति के कवि हैं। प्रकृति के प्रति विशेष भाव होने के कारण उन्हें 'प्रकृति का उच्च-पुरोहित' Nature's highpriest भी कहा गया है। नगर को छोड़ कर प्रकृति के परिवेश में उन्होंने अपना आवास बनाया। प्रकृति में वे इतने तल्लीन हो गए हैं कि उनके काव्य में एक

प्रकार के प्राकृतिक रहस्यवाद की झलक मिलने लगती है। प्रसाद मूलतः मानवीय भावों के कवि है। मनुष्य में वर्गगत या अन्य किसी भेद को न मानकर उसकी गहन एकता का ही उन्होंने अनुगान किया है। उनके 'लहर' काव्य में स्वतन्त्र कविता का प्रवाह है। 'कानन कुसुम' और 'भरना' में आलंकारिक रूप में प्रकृति प्रेम प्रस्फुटित हुआ है। स्वतः प्रकृति के प्रति कोई भाव विशेष उसमें नहीं। एक रहस्यमयी जिज्ञासा मौजूद है, किन्तु वह गंभीर जीवन धारणा की भूमि पर नहीं पहुँचती। 'लहर' में भाव गंभीर हो गया है। सन्ध्या, वर्षा आदि का वर्णन करते हुए उच्च भावना भूमि तक वे पहुँचते हैं किन्तु फिर भी प्रसाद प्रकृति के कवि नहीं, प्रेम के कवि हैं। वर्ड्सवर्थ का काव्य प्रकृति में व्याप्त आत्मा के दर्शन और अनुभूति से ओत-प्रोत है। अनेक बार उनका प्रकृति-चित्रण वास्तव में इस आध्यात्मिक भूमिका का निरूपण है। समरसता के आश्रय से प्रसाद के काव्य में भी प्रकृति इस प्रकार आध्यात्मिक चेतना से सम्पन्न होकर व्यक्त हुई है। परंतु 'आसू', 'कामायनी', 'लहर' प्रेम काव्य ही कहे जाएँगे। प्रसाद जी 'आसू' में वैयक्तिक प्रेम से आरम्भ करके दार्शनिक प्रेम पर पहुँच गए हैं। दर्शन उनकी सवेदनाओं की अधिक गहराई और व्याप्ति प्रदान करता है। फलतः प्रेम का उदात्तीकरण इस काव्य में परिलक्षित होता है। उनकी तीसरे प्रकार की कविताएं दर्शन पर आधारित हैं। उनमें रहस्योन्मुखी दर्शन है। कुछ कविताएं राष्ट्रीय और सांस्कृतिक भावना पर लिखी गई हैं—जैसे शेरसिंह का शस्त्र समर्पण। अतः प्रसाद जी एक उदात्त भाव के कवि हैं, चाहे वे प्रेम के क्षेत्र में हों अथवा दर्शन के क्षेत्र में। कोरा स्वच्छन्दतावाद, कोरा विद्रोह का तत्व उनमें नहीं है।

प्रसाद के काव्य में नियतिवाद भी है। यह नियतिवाद उनके व्यक्तिगत जीवन की घटनाओं से सम्बद्ध है। सिद्धान्ततः वे नियतिवादी नहीं हैं। उसका अर्थ होता है अपने पर विश्वास खो देना। प्रसाद यह स्वीकार करते थे कि मानव व्यापारों में नियति का हाथ है, किन्तु उसके

रहते हुए भी कही यह संकेत नहीं कि मनुष्य अपने कार्यों से विरक्त हो जाय। शुक्ल जी ने प्रसाद को 'मधुचर्या का कवि' कहा है। प्रेम का जो इन्द्रिय सम्वेदनशील स्वरूप है, उसके कारण यह विशेषण उन्हें मिला है। प्रसाद के काव्य में यत्र तत्र यह पक्ष मिलता है। वे अनेक बार बुद्धिवाद के तत्वों की उपेक्षा भी करते हैं, क्योंकि वे आनन्दवादी कवि थे। आनन्दवाद एक भावना-मूलक और दार्शनिक पक्ष है और बुद्धिवाद विचारमूलक पक्ष है। फिर भी उनको मधुचर्या का कवि कहना कहाँ तक ठीक होगा? इन्द्रिय-संवेदना को स्थान देते हुए भी प्रसाद वहाँ ठहर नहीं गए, वह उनका भावनात्मक स्थल अवश्य है, किन्तु उनकी परिणति वहाँ नहीं होती। वह परिणति समरसता के तत्त्वदर्शन में होती है।

प्रसाद के रहस्यवाद की तुलना में बर्ड्सवर्थ का मानवतावाद रखा जा सकता है—मनुष्य का उत्कर्ष प्रसाद जी ने कहा है कि इस जगत की सृष्टि आनन्द से है। उसका लक्ष्य भी आनन्द ही है। मनुष्य जब तक अपने सुख दुःख के प्रति समदर्शी नहीं हो जाता, तब तक आनन्द की उपलब्धि नहीं हो सकती। प्रसाद का रहस्यवाद मानवीय एकता को सामने रखता है। लौकिक एकता की अपेक्षा साधना के स्तर पर मनुष्य की समानता हो सकती है। समानता का यह धरातल मनुष्य की न्यूनतम भूमिका का नहीं, उसके उच्चतम विकास का है। इसमें भी मानवतावाद है, परन्तु यह मानवतावाद दार्शनिक है।

बर्ड्सवर्थ के सिद्धान्त और काव्य में चिन्तन का पक्ष प्रबल था। चिन्तन ने उनके काव्य को गम्भीरता प्रदान की। चिन्तन प्रधान रचनाओं में एकदम रम जाना सम्भव नहीं, अतः वे क्लिष्ट रचनाएँ हैं। चिन्तन अनेक बार काव्यवर्मा न रहकर उपदेशात्मक बन गया है। रचना कब चिन्तन होकर भी कविता बनती है तथा दूसरी ओर सन्देश देने का भी काम करती है? वास्तव में वह रूप निर्माण करने की, मूर्तिमत्ता की,

क्षमता है। उसके अभाव में कोरा संदेश काव्य नहीं बन सकता। चिन्तक कवि ही एक सीमा पर पहुँचकर सन्देशवाहक बन जाता है। वर्ड्सवर्थ के काव्य में संदेश देने का कार्य जीवन चित्रण के माध्यम से हुआ है। प्रसाद जी का काव्य भी चिन्तन प्रधान काव्य है। उसमें वह वस्तु है, जिसे दार्शनिक या सांस्कृतिक स्तर कहते हैं।

शेली के संबंध में जहाँ तक वायवीय भावना का प्रश्न है, वे पंत के समीप है, और जहाँ विकसित काव्य का पक्ष है, वे निराला के समीप है। निराला में विद्रोह की वाणी है। शेली भी विद्रोह के कवि है। आदर्श-मूलक समाजवादी क्रांति के दर्शन का आश्रय लेकर शेली ने अपनी रचनाएँ की हैं। उनकी कविता 'रिवोल्ट' या क्रान्तिकारी भाव की व्यञ्जना करती है। उसमें एक तेजस्विनी प्रतीकात्मकता है। निराला के 'बादल राग' की भी यह विशेषता है। शेली के 'प्रोमैथ्यूस, अनवाउन्ड' में स्वातन्त्र्य की भावना की तीक्ष्ण अभिव्यक्ति है। उसमें गंभीरता का प्रयत्न भी है। उनके द्वारा स्वीकृत दर्शन एक समसामयिक प्रगतिशील दर्शन है। नया पक्ष में उन्हें चमत्कार की सृष्टि करने वाला माना गया है, साथ ही रंगों की उत्कृष्ट योजना उनके काव्य में पाई जाती है। उनकी शैली में दो स्तर हैं—अलंकृत शैली और सरल शैली। निराला भी वृहत् सामाजिक परिवर्तन की माग करने वाले कवि है। उन्हें प्रेरित करने वाला दर्शन वेदान्त है, जो विवेकानन्द का स्पर्श पाकर प्रजातंत्र और समाजवाद की भावनाओं से भी युक्त हुआ था। सृष्टि की एकता के आधार पर उन्होंने अनेक कविताओं की रचना की है। अलंकृति और चमत्कार के प्रति उनकी भी अभिरुचि है। लम्बे-लम्बे वाक्यों और समासों की अलंकृत शैली के साथ प्रसाद गुण से युक्त सरल शैली का प्रयोग भी निराला जी ने किया है। आलंकारिक और सरल रीतियों के अतिरिक्त एक और शैली निराला के काव्य में प्रयुक्त है। उसे हम विनोदात्मक शैली कह सकते हैं। इसमें उन्होंने विभिन्न भाषा के शब्दों का योग चमत्कार, और विनोद की सृष्टि के लिए किया है।

शैली और निराला में थोड़ा अन्तर भी है। निराला का झुकाव महा-काव्यत्व की ओर है। भव्यता और औदात्य के प्रति उनकी सहज उन्मुखता है। उनमें पौरुष गुण की प्रधानता है। शैली की रचना में यद्यपि विद्रोह की वाणी है तथापि पौरुष उदात्त भूमिका पर न जाकर दुःखान्त (Tragedy) के निकट पहुँच गया है। निराला वा काव्य-उदात्त कोटि का है। अतः वह महाकाव्य की धारा के समीप है।

कीट्स में सौन्दर्य तत्व की प्रधानता है। वे सौन्दर्य को मृत्यु मानते हैं—जो सत्य है, वही सुन्दर है, जो सुन्दर है वही सत्य है। इसी प्रकार की धारणा पन्त जी की भी है। पन्त जी प्रकृति के कवि हैं। काव्य में सौन्दर्य का तत्व, सृष्टि के प्रति सौन्दर्य-भावना का आरोप, यह पन्त-काव्य की मूलभूत विशेषता है। कीट्स भी इस ससार की भावनाओं से मुक्त था, इसलिए उसकी भाषा में सौन्दर्य निखर आया है। कीट्स को कर्कश शब्दों का प्रयोग पसन्द नहीं था। अतः छांटकर वैसे शब्द उसने निकाल दिए और अंग्रेजी भाषा का परिष्कार किया। ग्रीक संस्कृति और कलादर्शों के प्रति उनमें भावनात्मक आग्रह था, इसलिए उन्हें क्लासिकल प्रवृत्ति का कवि भी कहा गया है। तुलना में पन्त की भाषा सबसे अधिक असाधारणता के स्तर पर है। 'है' क्रिया का प्रयोग तो उन्होंने किया ही नहीं। 'पल्लव' की भूमिका से स्पष्ट है कि पन्त जी भाषा-मार्जन के कवि हैं। इस मार्जन के अनुसार कोमलता लाने के लिये लिंग के प्रयोग में भी उन्होंने स्वतंत्रता वरती है। भाषा की अपनी सत्ता है, किन्तु पन्त जी उन नियमों की भी उपेक्षा करने को तैयार हैं। उनकी भाषा-परिष्कार की योजना इसके प्रति उत्तरदायी है। कीट्स को पलायनवादी कवि भी कहा गया है। कटुता से ऊँचकर उसने दूसरे लोक की कल्पना की है। अतः उसके काव्य में सामान्यताएँ नहीं हैं, आदर्श-जगत के रूप ही मिलते हैं। पन्त जी ने जहाँ कहीं भी कल्पना की है, वहाँ नई दुनियाँ,



## यथार्थवाद : प्रगतिवाद

यो तो साहित्य मे अत्यन्त प्राचीन काल से यथार्थ वस्तु का वर्णन होता आया है, परन्तु यथार्थवाद शब्द आधुनिक है और इसका प्रयोग नये युग मे ही होने लगा है। वाद के रूप मे यथार्थ का पहला प्रवेश पश्चिमी देशों में हुआ था, जबकि विज्ञान के विकास के साथ वस्तुमुखी अनुसंधान की प्रक्रिया आरंभ हुई थी। वैज्ञानिक विकास के पहले साहित्य मे प्रायः नैतिक और धार्मिक आदर्शों का प्राधान्य था और उन्हीं के अनुशासन मे साहित्य की सृष्टि होती थी। यथार्थवाद को समझने के लिए साहित्य के दो अन्य वादों को समझना आवश्यक है, जिन्हे हम क्रमशः आदर्शवाद और स्वच्छंदतावाद कहते हैं। साहित्य मे आदर्शवादी दृष्टि वह है जिसमे आत्मतत्त्व और उससे संबंधित नैतिक तत्त्व को सर्वोपरि माना गया है। यूरोप मे इस वाद के अंतिम व्याख्याता हीगेल और फिक्टे आदि माने गये हैं, जिन्होंने साहित्य के सौन्दर्य को आत्म-तत्त्व से समन्वित माना है। साहित्यिक रचनाओं मे आदर्शवादी कृतियाँ वे मानी जाती हैं, जिनमे जीवन के उदात्त पक्षों का निरूपण होता है। परन्तु ऐतिहासिक क्रम से यह आदर्शवाद रूढ़ियों मे बँधकर जीवन-निरपेक्ष हो जाता है, और केवल बाह्य नियमों तक सीमित रहकर रूपवाद या रीतिवाद मे परिणत होता है। इसी रीति या परम्परावाद के विरोध मे स्वच्छंदतावाद का साहित्यिक आन्दोलन १८ वीं शताब्दी के अंतिम भाग मे आरंभ हुआ, जिसके उन्नायक फ्रांस में रुसो और इंग्लैंड मे वर्ड्सवर्थ, शेली आदि माने गये हैं। नई औद्योगिक सभ्यता के विकास के साथ-साथ सामंतवादी अनैतिकता के विरोध मे स्वच्छंदतावादी प्रवृत्तियाँ साहित्य मे आई थी। प्रचलित सामाजिक



व्यवस्था के प्रति विद्रोहात्मक होने के कारण इसे स्वच्छतावाद कहा गया था। क्रमशः इस साहित्यिक आन्दोलन में भी कमजोर पक्षों का प्रवेश होने लगा। काल्पनिकता बढ़ने लगी। वस्तुपक्ष क्षीण होने लगा और कला के लिये कला की भूमिका ग्रहण की जाने लगी। स्वच्छन्दतावाद का दार्शनिक पक्ष सौन्दर्यवादी है और एक सीमा तक व्यक्तिवादी भी है। इसमें आदर्शवादी साहित्यधारा की नैतिकता और बाह्य सामजस्य के तत्वों का विरोध किया गया था और एक आंतरिक संतुलन लाने की चेष्टा की गई थी। इस प्रकार आदर्शवाद और स्वच्छन्दतावाद की साहित्यिक धाराएँ दार्शनिक भूमिका पर बहुत कुछ समान होती हुई भी रचना के क्षेत्र में बहुत बड़ा अन्तर लिये हुए हैं।

स्वच्छन्दतावाद की कल्पनाप्रवणता के विरोध में यथार्थवादी साहित्यिक सृष्टियाँ आरंभ हुई थी। १९ वीं शताब्दी के आरंभ से विज्ञान की उन्नति के साथ यह साहित्यिक आन्दोलन गतिशील हुआ था। इसकी दार्शनिक पीठिका वैज्ञानिक थी। डार्विन ने मानव-विकास सबधी अपने अनुसंधानों के द्वारा मनुष्य को पशु और वनस्पति-जगत की प्राणिसत्ता के समीप पहुँचा दिया था। डार्विन का यह निरूपण आदर्शवादियों के लिये एक बड़ी चुनौती सिद्ध हुआ। इस वैज्ञानिक सत्य की स्वीकृति ही यथार्थवाद की मूल विशेषता है। जिन विचारकों को हम यथार्थवादी कहते हैं, वे सभी विज्ञान-सम्मत तथ्यों को स्वीकार करते हैं, वैज्ञानिक पद्धति को अपनाते हैं और प्रयोगात्मक पक्ष को प्रधानता देते हैं। यथार्थवाद संबंधी वैचारिक या दार्शनिक भूमिका को प्रस्तुत करने वाला पहला लेखक सेन्ट साइमन माना जाता है, जिसने साहसपूर्वक आधुनिक विज्ञान के साथ, क्रिश्चियन त्यागोन्मुख आदर्शों को जोड़ने की कोशिश भी की थी। औद्योगिक सभ्यता के विकासक्रम में पूँजी की वृद्धि के साथ निर्धनता की भी वृद्धि हुई थी। समाज का एक बड़ा वर्ग साधनहीन और जीविकाहीन हो गया था। सेंट सायमन ने १९ वीं शताब्दी के आरंभ के साहित्यिकों और कलाकारों से यह अपेक्षा

की कि एक ओर वे विज्ञान-सम्मत सामाजिक और मानवीय यथार्थ का चित्रण करेंगे, और दूसरी ओर वे मजदूरों और दुखी जनो के कष्ट-निवारण का प्रयत्न भी करेंगे। इस प्रकार हम यह देखते हैं कि यह आरंभिक यथार्थवाद आदर्शवाद की भूमिका को छोड़ नहीं सका है।

आगे चलकर आगस्टी काम्टे ने इस नये आन्दोलन को पुष्ट दार्शनिक आधार दिया। विज्ञान के सत्य को ही सत्य मानकर उन्होंने उसके साथ ही एक अन्य तत्व का भी उद्घोष किया जिसे क्रिया-तत्त्व की संज्ञा दी। इस प्रकार सत्य और क्रिया के योग से एक गतिशील दर्शन का आविर्भाव किया, जिसमें वैज्ञानिकता के साथ-साथ सामाजिक जीवन के नैतिक पक्षों पर ध्यान दिया गया था। इसे हम साहित्य में यथार्थवाद का प्रथम चरण कह सकते हैं।

१९ वीं शताब्दी के मध्यभाग में फ्रांसीसी समीक्षक टेन ने यथार्थवाद का अगला कदम उठाया। उसका निर्देश यह था कि जिस प्रकार कोई वनस्पति अपने परिवेश के अनुसार जलवायु और भूमि की उर्वरता के अनुपात में विकसित होती और फलती-फूलती है, उसी प्रकार कलाकृति भी देश, काल और परिवेश की सीमाओं से बंधी हुई है और उन सीमाओं का अतिक्रमण नहीं कर सकती। टेन ने इस बात पर विचार नहीं किया कि कला की मूल प्रकृति क्या है? वह अपने में कैसी वस्तु है? वह केवल इतना ही बता सका कि उसके निर्माण में प्राकृतिक परिवेश का क्या हाथ रहता है।

इस प्रकृतिवादी यथार्थवाद का आधार लेकर जोला और फ्लोबेअर जैसे प्रसिद्ध साहित्यिकों की कृतियाँ प्रस्तुत हुईं। जोला एक निर्मम नियतिवादी की भाँति मनुष्य-चरित्र को प्राकृतिक शक्तियों से अनुशासित बतलाता है। उसके चरित्रों में मनुष्य के महान सकल्प और आस्थाएँ नहीं आ सकी हैं, क्योंकि वह मनुष्य की आत्मिक स्वतन्त्रता पर विश्वास नहीं करता था। यह नियतिवाद एक निराशा की भी सृष्टि करता है

और मानव प्राणी को बहुत कुछ पंगु रूप में देखता है। फ्लोबेअर के उपन्यासों में भी प्रायः ऐसी ही दृष्टि है, परन्तु उसका मानव-स्वभाव का निरीक्षण अधिक गहन था और साथ ही यथार्थवाद की वह पद्धति भी बड़ी समुन्नत थी, जिसमें प्रकृति के यथातथ्य स्वरूपों का बारीकी से चित्रण किया गया है। इस प्रकार फ्लोबेअर ने शैली की भूमिका पर भी यथातथ्य चित्रण की नई पद्धति का विकास किया।

इस प्रकृतिवादी यथार्थवाद के पश्चात् सामाजिक यथार्थ के अधिक व्यापक कलाकारों का युग आता है। उपन्यास के क्षेत्र में वेल्जाक एक ऐसा लेखक है, जिसने अपने युग के सामाजिक अन्यायों पर कड़ी टिप्पणियाँ की। उसे अपने समय में सामाजिक यथार्थवाद का प्रमुख लेखक कहा गया है। परन्तु यह सामाजिक यथार्थवाद किसी गतिशील दर्शन पर आधारित न था, अतएव वेल्जाक के उपन्यासों में व्यंग्य और विडम्बना अधिक है और निर्माणात्मक जीवन-चेतना की बहुत कुछ कमी है। यथार्थवादी साहित्य-सृष्टि में एक गतिशील जीवन-प्रक्रिया की योजना का प्रथम आभास रूस के बेलेन्सकी नामक लेखक में मिलता है। बेलेन्सकी मूलतः आदर्शवादी हीगेलियन दर्शन का अनुयायी था। परन्तु उसे अपने देश की सामाजिक हीनताओं का बड़ा गहरा बोध हो चुका था। अतएव उसने अपने देश के राष्ट्रीय जीवन के उन्नयन के लिए गतिशील यथार्थवाद के लक्ष्य को अपनाया। आगे चलकर मार्क्स के द्वंद्वात्मक भौतिकवाद के सिद्धांत के आधार पर रूस तथा अन्य देशों में एक आस्थापूर्ण संघर्षात्मक साहित्य की सृष्टि होने लगी, जिसके प्रधान पुरस्कर्त्ताओं में मैक्सिम गोर्की का नाम लिया जाता है। इस यथार्थवाद के अन्तर्गत यद्यपि वर्ग-संघर्ष का तत्त्व प्रधान है और आर्थिक भूमिका पर ही सामाजिक विकास का सिद्धांत स्वीकार किया गया है जिसमें सहमत होना आवश्यक नहीं है, पर द्वंद्वात्मक भूमि पर एक स्वस्थ दृष्टि-सम्पन्न साहित्य का निर्माण अवश्य हुआ, जिसके कारण यथार्थवाद को एक नई प्रतिष्ठा प्राप्त हुई।

हिन्दी साहित्य में हम सबसे पहले प्रेमचन्द को आदर्शवाद और यथार्थवाद के संधिस्थल पर पाते हैं। कुछ समीक्षक प्रेमचन्द को यथार्थवादी कहते हैं। प्रेमचन्द का साहित्य रस्किन या टाल्स्टाय के समान आदर्शवादी ही कहा जायगा। प्रेमचन्द में न तो यथार्थवाद की विज्ञान-संमत भूमिका मिलती है, न मनुष्य को प्रकृति का अनुचर या सहचर मानने की प्रवृत्ति है, न उनकी दृष्टि बुद्धिवादी या भौतिक ही है। प्रेमचन्द आर्य समाज और गांधी जी के आदर्शों से प्रभावित एक सुधारवादी और मानवतावादी लेखक ही कहे जा सकते हैं।

प्रेमचन्द के समसामयिक साहित्यिकों में अधिकांश आदर्शवादी और स्वच्छन्दतावादी आचारों पर ही साहित्य रचना करते रहे हैं। सन् १९२० से १९४० ई० तक हिन्दी में छायावादी युग चलता रहा है जो स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तियों का ही युग है। काव्य के क्षेत्र में तो अधिकांश लेखक स्वच्छन्दतावादी थे ही, उपन्यास नाटक तथा अन्य साहित्यिक सर्णियों पर चलने वाले लेखक भी स्वच्छन्द भाव-धारा के ही पोषक रहे हैं। प्रसाद, निराला, वृन्दावनलाल, हरिकृष्ण प्रेमी, उदयशंकर भट्ट आदि प्रमुख गद्य लेखकों में स्वच्छन्दतावादी साहित्य-प्रवृत्तियाँ ही मिलती हैं।

प्रसाद के कंकाल उपन्यास में एक नई प्रवृत्ति अवश्य दिखाई देती है, जिसे प्रकृतिवादी प्रवृत्ति भी कहा जा सकता है। इसके सभी चरित्र वर्णसंकर हैं और अधिकतर काम-वृत्तियों में लिप्त हैं। यद्यपि प्रसाद जी ने इस उपन्यास में एक आदर्शवादी पात्र भी रक्खा है, जिसे उपन्यास के सभी पात्र सम्मान की दृष्टि से देखते हैं और जिसके आदेश से उपन्यास के अंत में 'भारत सध' जैसी आदर्शवादी संस्था का निर्माण भी होता है, पर कंकाल में लेखक का मुख्य भुकाव पात्रों की प्रवृत्तिमूलकता की ओर ही है—सभी इन्द्रिय-वृत्तियों का परितोष ही चाहते हैं।

कंकाल के भी कुछ पूर्व उग्र के उपन्यास और कहानियाँ प्रकाशित हुई थीं, जिनमें सामाजिक कुरूपताओं का चित्रण बहुत कुछ नग्न रूप

मे किया गया था । उग्र के इन चित्रणों में व्यंग्य की मात्रा और शक्ति पर्याप्त समुन्नत नहीं है अन्यथा उग्र की गणना युग के प्रमुख यथार्थवादी लेखकों में की जाती । वे अक्सर कुरूपता को आत्मसमर्पण कर देते हैं, जिससे उनके लेखन में प्रहारक शक्ति कम हो गई है, उनके व्यंग्य की बार गोठिल हो गई है ।

यथार्थ्यमूलक प्रकृतिवादी शैली के एक अन्य लेखक उपेन्द्रनाथ अश्वक है, जिनके उपन्यासों में चित्रण की बहुत बड़ी वस्तुपरकता पाई जाती है । सामाजिक व्यंग्य और हास्य के सशक्त अस्त्र भी उनके पास हैं, पर उनके सम्पूर्ण साहित्य में गतिशील आधार की कमी है । नियति-वादिता का तत्व उनके उपन्यासों में सर्वत्र मौजूद है ।

यथार्थवाद की गतिशील सामाजिक चेतना का आधार लेकर हिन्दी के औपन्यासिक क्षेत्र में यशपाल, राहुल, रांगेय राघव जैसे लेखक कार्य कर रहे हैं । यशपाल का लेखन एक बड़े पैमाने का है, परन्तु वह अनेक बार अनुभव की भूमिका छोड़कर सिद्धांत की भूमिका पर पहुँच जाते हैं और अध्ययन में गतिरोध उत्पन्न करते हैं । उनमें अनेकश. नग्न चित्रणों के अनाकाक्षित विक्षेप भी आते रहते हैं । फिर भी यशपाल प्रगतिशील यथार्थवाद के एक अच्छे लेखक कहे जा सकते हैं ।

पिछले कुछ वर्षों से हिन्दी साहित्य में आचलिक उपन्यासों की एक नई धारा प्रवर्तित हुई है । इसके दो प्रमुख लेखक नागार्जुन और रेणु हैं । यह धारा भी मूलतः यथार्थवादी है । ग्रामीण अशिक्षित समाज के दैनिक जीवन से संबंधित होने के कारण इनमें प्रकृतिवादी तत्व भी पाये जाते हैं । नागार्जुन में भेदान्तिक पक्ष का आग्रह अधिक है । रेणु अपेक्षाकृत तटस्थ और वस्तुमुखी हैं । उनके चित्रणों और वर्णनों की गतिशील फोटोग्राफी का प्रतिरूप बताया गया है । रेणु के लेखन में अन्ननिहित व्यंग्य और विनोद का गहरा पुट रहता है । आचलिक

उपन्यास की सीमित भूमिका में रहकर भी रेणु यथार्थवादी कला के अच्छे प्रतिनिधि कहे जा सकते हैं ।

साहित्य में यथार्थवाद के जितने भी रूप हैं, सबके मूल में बौद्धिक और वैज्ञानिक दृष्टि की प्रधानता है । वर्तमान समय में यथार्थवाद का कार्य प्रत्येक प्रकार के कल्पनावेद, रहस्यवाद या आत्मवाद का प्रतिकार करना है । फ्रांस में पारसीयन वर्ग की कविता वहाँ की रहस्योन्मुख प्रतीकवादी कविता के विरोध में प्रस्तुत की गई थी । पश्चिम में अति-यथार्थवादी शैली की रचनाएँ यद्यपि यथार्थवाद शब्द को अपने साथ लेकर चली हैं, परन्तु यथार्थवादी उस कविता को अपने खेमे के बाहर मानते हैं । इसी प्रकार फ्रायड और यूंग आदि की अतश्चेतनावेदी पद्धति पर लिखा गया साहित्य भी यद्यपि वैज्ञानिकता का दावा करता है, पर वह भी यथार्थवाद में स्वीकृत नहीं है । अतएव यथार्थवाद के लिए वैज्ञानिक होने की ही एकमात्र शर्त नहीं है, उसके लिए बौद्धिक और वास्तववादी भूमिकाएँ भी आवश्यक हैं । संक्षेप में हम कह सकते हैं कि आधुनिक साहित्य के वे सारे भेद जो वैज्ञानिक, बौद्धिक और वास्तव जगत के तथ्यों से समन्वित हैं तथा जिनमें रहस्य, कल्पना और अन्तर्मुखता का योग नहीं है, यथार्थवाद के अंग कहे जा सकते हैं । यों तो साहित्यसृष्टि में कोरा यथार्थ या कोरी कल्पना अथवा कोरा आदर्श कहीं नहीं रहता । भाव-जगत से संचित होने के कारण, उसमें जीवन की मिली-जुली अनुभूतियाँ रहती ही हैं । परन्तु किसी एक पक्ष की प्रधानता होने के कारण साहित्य में किसी वाद का आधार लेकर उसी के अनुरूप नामकरण कर दिया जाता है । यथार्थवाद की भी यही स्थिति है ।

इस वक्तव्य में हमने यथार्थवाद के उन रूपों पर ही ध्यान दिया है, जो उपन्यास-साहित्य में विकसित हुए हैं । यूरोपीय साहित्य का विवेचन इसलिए आवश्यक था कि यह वाद और इससे संबंधित विचार धारा

सर्वप्रथम वही के साहित्य में परिलक्षित हुई थी। हिन्दी साहित्य की यथार्थवादी प्रवृत्तियाँ अधिकतर उपन्यासों में ही स्पष्ट रीति से व्यक्त हुई हैं। इसका यह आशय नहीं कि साहित्य की अन्य धाराओं में यथार्थवादी कला का उन्मेष हुआ ही नहीं। युग की विचार धारा और कला-शैली साहित्य के किसी एक माध्यम से नहीं, अनेकानेक माध्यमों से प्रतिफलित होती है। परन्तु इतना फिर भी कहा जा सकता है कि यथार्थवाद की अधिकांश शैलियाँ और स्वरूप जितने आधुनिक उपन्यास साहित्य में दिखाई देते हैं, उतने अन्य साहित्य-रूपों में नहीं।

## प्रगतिवाद

युग-चेतना के अनुरूप, हिन्दी के नए समीक्षकों की प्रगतिशील समीक्षा-दृष्टि अपने अस्तित्व और अपनी उपयोगिता का परिचय दे ही रही थी, इतने में 'फैसिस्टवाद के खतरे' का नारा लगाती हुई एक नई साहित्यिक योजना सीधे लंदन से भारत आई। सन् ३५ में यह योजना निर्मित हुई, सन् ३६ की ईस्टर की छुट्टियों में लखनऊ कांग्रेस के अवसर पर इस योजना के अनुसार 'प्रगतिशील लेखक संघ' की बैठक हुई। इसके सभापति प्रेमचंद जी थे। गीघ्र ही यह एक अखिल भारतीय योजना के रूप में प्रचारित की गई।

इसके मतव्य-पत्र को देखने से ज्ञात होता है कि यह एक सामयिक उद्देश्य की पूर्ति के लिए-फैसिस्टवाद के विरुद्ध आवाज़ उठाने के लिए-उत्पन्न हुई थी। पर धीरे-धीरे यह एक स्थायी संस्था के रूप में परिणत होने लगी। रवीन्द्रनाथ और गरुडचंद्र जैसे साहित्यिकों का आशीर्वाद लेकर इसने अपना देशव्यापी विज्ञापन किया। इन पंक्तियों का लेखक भी इस संस्था की काग़ी-शाखा के अध्यक्ष रूप में इससे कई वर्षों तक सम्बद्ध रहा। परन्तु तब तक इसमें किसी मतवाद की कठोरता नहीं आई थी। कुछ समय बाद यह अधिक सम्प्रदाय-बद्ध होने लगी। आज

इस पर मार्क्सवादी जीवन-दर्शन और मार्क्सवादी विचार-पद्धति का पूरा अधिपत्य है ।

यहाँ बिना किसी प्रकार का अन्यथा आरोप किए हम प्रगतिवाद और उसकी विचार शैली पर एक सामान्य दृष्टिपात करना चाहते हैं । सबसे पहले हम देखते हैं कि यह एक विदेशी विचार शैली है जिसका हमारे देश की जलवायु में पोषण नहीं हुआ । यह परम्परा-रहित है और एक राजनीतिक मतवाद का अंग बनकर आई है । विदेशों में भी इसकी कोई पुरानी बुनियाद नहीं है । किसी भी साहित्यिक समीक्षा-शैली का किसी भी दार्शनिक या राजनीतिक मतवाद के निकट से बंध जाना साहित्य के लिए शुभ लक्षण नहीं ।

हिन्दी में इस समीक्षा-शैली का व्यावहारिक स्वरूप और भी विचित्र है । किस नवागंतुक प्रतिभा को यह सहसा आसमान पर चढ़ा देगी और कब उसे जमीन पर ला पटकेगी, इसका कुछ भी निश्चय नहीं । किन्हीं दो समीक्षकों में किसी एक प्रश्न पर मतैक्य दिखाई देना असंभव-सा ही है । मार्क्सवादी मतवाद जिस परिश्रमसाध्य सामाजिक तथ्यानुशीलन पर अवलंबित है, उसका नए समीक्षक बहुत कम अभ्यास करते हैं । एक बड़ी श्रुति यह भी है कि वे रचित साहित्य के साथ सामाजिक वस्तुस्थिति का योग नहीं देखते, बल्कि एक स्वरचित वस्तुस्थिति के आधार पर साहित्यिक रचना की परीक्षा करते हैं ।

आए दिन इनकी समीक्षाओं में टीटोवाद, टाटस्कीवाद, 'मार्क्सिस्ट-लेनिनिस्ट-स्टालिनिस्ट-पद्धति' आदि शब्दावलियों का बहुलता से प्रयोग हो रहा है, जिससे यह स्पष्ट सूचित होता है कि ये साहित्य में राजनीति ही नहीं, तात्कालिक और दैनिक राजनीति तथा कार्यक्रम का भी नियमन करना चाहते हैं । इन्हीं कार्यक्रमों का अनुसरण करने और न करने में ही ये साहित्य की प्रगतिशीलता और अप्रगतिशीलता उसके उत्कर्ष-अपकर्ष-का निपटारा करते रहते हैं । यह स्पष्ट है कि ऐसी परिस्थिति में



कोई बड़ी प्रतिभा पनप नहीं सकती और यह भी स्वाभाविक है कि प्रगतिशीलता का सेहरा सिर पर रखने के लिए कुछ लोग बने-बनाए 'सरकारी नुस्खे' का आंख मूद कर सेवन करते रहे ।

सैद्धान्तिक दृष्टि से हमारी आपत्ति यह है कि यह समीक्षा-शैली किसी साहित्यिक परम्परा का अनुमरण नहीं करती और न किसी साहित्यिक परम्परा का निर्माण ही कर रही है । यह जीवन के वास्तविक अनुभवों और सम्पर्कों की अपेक्षा पड़े-पड़ाए मतवाद को अधिक प्रोत्साहन देती है । इसकी सीमा में साहित्य के जो समाजशास्त्रीय विवेचन होते हैं, वे आवश्यकता से बहुत अधिक समाजशास्त्रीय हैं और आवश्यकता से बहुत कम साहित्यिक । इस कारण मार्क्सवादी समीक्षा-पद्धति साहित्य के भावात्मक और कलात्मक मूल्यों का निरूपण करने में सदैव पश्चात्पद रही है ।

यह समीक्षा-पद्धति कवि की समस्त मानवीय चेतना का आकलन न कर केवल उसकी राजनीतिक चेतना का आकलन करती है । इसी कारण इसके निर्णय प्रायः अधूरे या एकांगी होते हैं । केवल राजनीतिक घरातल पर किसी भी कवि की कविता नहीं परखी जा सकती, महान् कवियों की रचना तो और भी नहीं । फिर किसी काव्य की प्रेरणा के रूप में कौन-सी वास्तविकता काम कर रही है और उसपर कवि की प्रतिक्रिया किस प्रकार हुई है, ये प्रश्न केवल समाजशास्त्रीय आधार पर हल नहीं किए जा सकते । युग की परिस्थितियाँ अनेक वैषम्यों को लिए रहती हैं, युग की प्रगति कोई सीधी रेखा नहीं हुआ करती । उन समस्त वैषम्यों के बीच कवि की चेतना और उसकी प्रवृत्तियों को समझना केवल किसी राजनीतिक या सामाजिक मतवाद के सहारे संभव नहीं ।

यदि हमने किसी प्रकार कवि या रचयिता की प्रेरक परिस्थितियों और वास्तविकता के प्रति उसकी प्रतिक्रिया को पूरी तरह समझ भी लिया, तो क्या इतना समझना ही साहित्य-समीक्षा के लिए सब कुछ

है ? यह तो कवि या काव्य की भूमिका-मात्र हुई जो काव्य-समीक्षा का आवश्यक अंग होते हुए भी, सब कुछ नहीं है। वास्तविक काव्य-समीक्षा यही से आरंभ होती है, यद्यपि राजनीतिक मतवादी उसे यही समाप्त समझते हैं। उनकी दृष्टि में रचयिता की राजनीतिक और सामाजिक प्रगतिशीलता को समझ लेना ही साहित्य-समीक्षा का प्रमुख उद्देश्य है, जो कुछ शेष रह जाता है वह केवल काव्य का विधान-पक्ष या 'टेकनीक' है। किन्तु यह धारणा भ्रान्त है और समीक्षकों के साहित्यिक परम्परा के प्रति उपेक्षा और अज्ञान की परिचायक है। कदाचित् इसी भ्रान्ति के कारण हिन्दी का 'मार्क्सवादी साहित्य' इतना अनगढ़ और प्रभावहीन होता है।

किसी तत्वज्ञान में और वास्तविक कला में अन्तर होता है। हमने युग की प्रगतिशील वस्तुस्थिति की एक बौद्धिक या विश्लेषणात्मक धारणा बना ली, इतने से ही कवि और रचनाकार का उद्देश्य पूरा नहीं होता। उसके मार्ग में ये मोटी धारणाएँ और यह बौद्धिकता बाधक भी हो सकती हैं। उसे तो अपनी प्रेरणा जीवन की सर्वर भूमियों से स्वतः प्राप्त करनी होगी, किसी अपर माध्यम से नहीं। माध्यमों द्वारा वह हल्का-सूखा 'ज्ञान' प्राप्त कर सकता है, सरस और मर्मपूर्ण अनुभूतियाँ नहीं। ऐसा व्यक्ति किसी पत्र-पत्रिका के लिए कोई लेख लिख सकता है, किसी मार्मिक जीवन-चित्र या काव्य की रचना नहीं कर सकता। हिन्दी का अधिकांश 'प्रगतिशील साहित्य' कदाचित् इसीलिए प्रचारात्मक निबंधों के रूप में पाया जाता है।

और अंत में हम यह भी कहना चाहेंगे कि हमारे ऊपर कोई नया दर्शन या नई चिन्तन-प्रणाली भी नहीं लादी जा सकती। यह समझना निरी भ्रान्ति है कि मार्क्स-दर्शन या मार्क्सवादी विचार-पद्धति हमें जीवन की कोई अनुपम दृष्टि देती है और सत्य का सीधा साक्षात्कार कराती है। भारतीय तत्वचिन्तन और विचार-विधियों को अपसारित कर

उनके स्थान पर इस नई पद्धति को प्रतिष्ठित करना, भारतीय जन-गण की सांस्कृतिक परम्परा का अपमान करना भी है। इसी जनगण की स्वस्थ चेतना और नैसर्गिक बुद्धिमत्ता का इजहार करते जो नहीं थकते वे ही यह विदेशी लवादा भारतीय जनता पर लादना चाहते हैं। जिस प्रकार क्रिश्चियन धर्म की प्रलोभनकारिणी चादर हमें अठारहवीं और उन्नीसवीं शताब्दियों में भेट की जा रही थी, उसी प्रकार यह मार्क्सवाद लवादा इस बीसवीं शताब्दी में लादा जा रहा है। जिस प्रकार भारतीय जनता अपने उस परवर्ण युग में भी उस चादर के मोह में नहीं पड़ी उसी प्रकार यह नया लवादा भी उसके बीच खप गया न जा सकेगा।

कदाचित् हम इस नए दार्शनिक खतरे को ठीक तरह से समझ नहीं पाए हैं। यह भी दर्शन या विज्ञान के नाम पर एक धर्म ही है जो हमारी जनता को भेट किया जा रहा है। विशेषतः यह है कि इस बार गुप्त या प्रच्छन्न रूप से यह हमारे सामने लाया गया है। सवाल यह है कि हम इसे स्वीकार करेंगे या नहीं। सबसे पहले हमें यह भ्रम दूर कर देना चाहिए कि यह दर्शन ही एकमात्र प्रगतिशीलता का पर्याय है और इसके बिना हम जहाँ के तहाँ रह जायेंगे। राष्ट्र और जातियाँ किसी मतवाद के बल पर बड़ी नहीं होती, वे बड़ी होती हैं अपनी आन्तरिक चेतना, सहानुभूति और प्रयत्नों के बल पर। क्रिश्चियन धर्म भी हमें सम्य बनाने का ही लक्ष्य लेकर आया था और मार्क्स-दर्शन भी हमें समुन्नत और प्रगतिशील बनाने का उद्देश्य लेकर चला है। परन्तु जिस प्रकार हम क्रिश्चियन धर्म के बिना भी धार्मिक और सम्य बने रहे, उसी प्रकार मार्क्स दर्शन के बिना भी दार्शनिक और प्रगतिशील बने रह सकते हैं—यदि हम अपनी प्रगतिशील परम्परा को पहचान सकें और अपनी दार्शनिक और सांस्कृतिक विरासत के प्रति ईमानदार रह सकें। ऐसा न होने पर एक छिछली और क्षणिक प्रगतिशीलता ही हमारे हाथ लगेगी !

जहाँ तक इस नयी समीक्षा-पद्धति और साहित्यिक चेतना का प्रश्न है, हमें यह स्वीकार करने में कोई आपत्ति नहीं कि साहित्य के सामाजिक लक्ष्यो और उद्देश्यो का विज्ञापन करने वाली यह पद्धति साहित्य का बहुत कुछ उपकार भी कर सकी है । इसने हमारे युवको को एक नई तेजस्विता प्रदान की है और एक नया आत्मवल भी दिया है । पर यह किस मूल्य पर हमें प्राप्त हुआ है ? सबसे पहले इस नई पद्धति ने हमारी नई शिक्षित संतति को एक विशेष समाज-दर्शन और जीवन दर्शन का अनुचर बना दिया है । इसके बाद ही उसने हमारी दृष्टि एक तात्कालिक सामाजिक समस्या पर केन्द्रित कर दी है । हम एक छोटी किन्तु मजबूत रस्सी से बाँधकर उक्त सामाजिक समस्या की खूँटी में जकड़ दिए गए हैं और अब हम किसी दूसरी ओर सिर उठाकर देख भी नहीं सकते । यही परवशता है जो हमें विदेशी शासन से स्वतंत्र होते ही प्राप्त हुई है । आज हमारे साहित्यिक मान-दंड इसी खूँटी से बंधे होने के कारण अतिशय सीमित और संकीर्ण हो उठे हैं । हमारा सारा विचार-स्वातंत्र्य खो गया है और हममें बड़े और व्यापक विचारों को ग्रहण करने की क्षमता नहीं रह गई है । विचारों का एक 'सरकारी महकमा' खुल गया है, जिसकी ओर सबकी टकटकी लगी रहती है ।

आश्चर्य तो यह है कि हम बिना इतनी परवशताएँ उठाए भी अपना और अपने साहित्य का कल्याण कर सकते थे—और कर ही रहे थे । हम रवीन्द्र और शरच्चन्द्र, प्रेमचन्द और प्रसाद की साहित्यिक परम्परा पर सिर उठाकर और माथा नवाकर चल रहे थे और चले जा सकते थे । परन्तु हम ने, न जाने क्यों, वह रास्ता पसंद नहीं किया और दीड पड़े एक दूसरी ही पगडंडी की ओर । आज हिन्दी साहित्य के इस प्रगतिवादी सम्प्रदाय में जो कलह और कगमकग चल रहा है, उसका मुख्य कारण एक पतली लीक में बहुत से आदमियों का आकर रास्ता पाने की चेष्टा करना है ।

करती है । हिन्दी की प्रौढ़ काव्यधारा से नये प्रयोगियों की रचना इतनी भिन्न हो गई है कि दोनों में किसी प्रकार का त्सारतम्य देख पाना भी कठिन हो गया है । कदाचित् यही कारण है कि इस प्रकार की कविता हिन्दी के सामान्य पाठक के काम की नहीं रही । उसका क्षेत्र एक विशेष तबके तक सीमित हो गया है । यदि नवीनता के नाम पर प्रतिदिन सीमित और संकीर्ण क्षेत्र की वस्तु बन जाना ही नई कविता की गति-विधि है तो यह संपूर्ण हिन्दी-जगत के लिए विचार करने की बात है । हम इस नई शैली की रचना को नई कविता के छद्म नाम से नहीं पुकार सकते, क्योंकि हिन्दी की नई कविता इस छोटे घेरे में घिरी हुई नहीं है । साथ ही हमें इस छद्म नाम वाली नई कविता की सम्पूर्ण परीक्षा करनी होगी ताकि उसकी असलियत का उचित ज्ञान हो सके ।

हमें यह देखकर कम आश्चर्य नहीं होता कि नई कविता के हिमायती छन्द के विरोधी हैं और लय के पक्षपाती । जिन नये कवियों की कोई रचना किसी छन्द को अपनाकर चलती है, उनके प्रति नये सम्प्रदाय के कर्णधार सशक्त रहते हैं और अवसर आते ही उन्हें चेतावनी देते हैं । चेतावनी मिलने के साथ ही कवि ने छन्दों का रास्ता न छोड़ा तो उसे सम्प्रदाय से बाहर किये जाने का खतरा उठाना पड़ता है । यदि हम पिछले कुछ वर्षों में प्रकाशित होने वाली प्रयोगवादी समीक्षाओं को पढ़ें तो देखेंगे कि प्रयोगवादी कविता के लिए छन्दों का वर्जन एक आवश्यक तथ्य बन गया है । छन्द के स्थान पर लय की चर्चा प्रयोगवादी विचारक अवश्य करते हैं, परन्तु छन्द का वहिष्कार करके लय की उपयोगिता बताना एक विचित्र अन्तर्विरोध का परिणाम है । काव्य के लिए छन्द के वहिष्कार की ऐसी पावन्दी कविता के इतिहास में शायद ही कभी लगी हो । जिन कवियों के कानों को छन्दों का संगीत वर्जित है वे लय की मंगति कहाँ तक समझ और पा सकेंगे । यही कारण है कि काव्य में लय की अधिक चर्चा करने वाले अज्ञेय जैसे रचनाकार भी हिन्दी-

काव्य के संगीतात्मक और लयात्मक पक्ष से अनवगत ही रह गए हैं । साहित्य अकादमी द्वारा प्रकाशित 'भारतीय कविता, १९५३' नामक सद्यःप्रकाशित पुस्तक में उनकी एक कविता का कुछ अंश इस प्रकार है—

यह दीप अकेला स्नेह भरा,  
है गर्व भरा मदमाता, पर  
इसको भी पक्ति को दे दो ।

.....

यह प्रकृति, स्वयंभू, ब्रह्म अयुत  
इसको भी शक्ति को दे दो ।

.....

जिज्ञासु प्रबुद्ध सदा श्रद्धामय,  
इसको भक्ति को दे दो ।

हिन्दी का साधारण पाठक भी इन पंक्तियों की लयहीनता बिना प्रयत्न के ही बता सकेगा, परख की आवश्यकता भी न होगी ।

पूछा जा सकता है कि नई कविता के ये पुरस्कर्ता काव्य के सहज संगीत और लय की पहचान क्यों नहीं रखते ? उत्तर यह है कि ये काव्याभ्यासी अपनी विलक्षण मनोवृत्ति और मान्यता के जाल में फँसकर कविता के इस सर्वसम्मत अंग से वंचित हो गए हैं । इन लेखकों ने हिन्दी-काव्य की अपनी लय-पद्धति का भी उचित अनुशीलन नहीं किया है और प्रायः अंग्रेजी कविता के लय-संस्कारों को हिन्दी में अवतरित कर रहे हैं । कहने की आवश्यकता नहीं कि पश्चिमी संगीत और भारतीय संगीत, पश्चिमी काव्य और भारतीय काव्य में जितना और जो कुछ स्वाभाविक अन्तर है हिन्दी और अंग्रेजी भाषा की लय-पद्धतियों में भी उतनी ही भिन्नता है । इस प्रकार की कविता की अनगढ़ लयों का एक तीसरा और कदाचित् मूल कारण यह है कि नये रचनाकार

हमें रवीन्द्र और प्रसाद, शरच्चन्द्र और प्रेमचंद की साहित्यिक परंपरा को और शुक्ल-गैली की समीक्षा को नवीन परिस्थितियों के अनुरूप आगे बढ़ाना है। हम किसी भी नए मतवाद या ज्ञान-द्वार की अवहेलना नहीं करते, परन्तु किसी को आँख मूंदकर मुक्ति-मार्ग मान लेने के भी पक्षपाती नहीं हैं। निश्चय ही हमारी यह प्रतिक्रिया हिन्दी साहित्य के अन्तर्गत चलनेवाले प्रगतिवादी आन्दोलन के प्रति है। रचनात्मक क्षेत्र में प्रसाद, निराला, प्रेमचन्द अथवा पत की तुलना के साहित्यिक की हम आज भी प्रतीक्षा ही कर रहे हैं। जो प्रतिभाएँ और व्यक्तित्व स्वाभाविक रूप से इनके पश्चात् आए, वे भी कदाचित् प्रगतिवाद के अतिशय बौद्धिक प्रभावों और समीक्षा की असंतुलित गतिविधियों के कारण दिग्भ्रान्त हो गए हैं।

हम यह नहीं कहते कि हमारा साहित्य पिछले वर्षों में आगे नहीं बढ़ा, पर हमारा अनुमान है कि उसे जितना आगे बढ़ना चाहिये था, उतना नहीं बढ़ा। हम यह भी नहीं कहते कि प्रगतिवादी समीक्षा ने हिन्दी को कुछ दिया ही नहीं। उसने दो वस्तुएँ मुख्य रूप से दी हैं। प्रथम यह कि काव्य-साहित्य का संबंध सामाजिक वास्तविकता से है, और वही साहित्य मूल्यवान है जो उक्त वास्तविकता के प्रति सजग और संवेदनशील है। द्वितीय यह कि जो साहित्य सामाजिक वास्तविकता से जितना ही दूर होगा, वह उतना ही काल्पनिक और प्रतिक्रियावादी कहा जायगा। न केवल सामाजिक दृष्टि से वह अनुपयोगी होगा, साहित्यिक दृष्टि से भी हीन और ह्रासोन्मुख होगा। इस प्रकार साहित्य के सौष्ठव संबंधी एक नई मापरेखा और एक नया दृष्टिकोण इस पद्धति ने हमें दिया है, जिसका उचित उपयोग हम करेंगे।

---

## प्रयोगवाद : प्रतीकवाद

हिन्दी की नई कविता वर्तमान समय में एक विशेष शैली या प्रकार तक सीमित है। हिन्दी के अधिकांश प्रौढ़ और गण्यमान्य कवि अब भी भिन्न प्रकार की रचनाएँ प्रस्तुत कर रहे हैं, जिनकी अपनी गरिमा और महत्व है। यह कहना भी अनुचित न होगा कि हमारी नई कविता का प्रतिनिधि और प्रांजल रूप वही है, जो उन प्रौढ़ कवियों द्वारा प्रस्तुत किया जा रहा है। न तो मात्रा में और न वैशिष्ट्य में इन प्रशस्त रचनाओं की समता नये प्रयोगों और अभ्यासों द्वारा की जा रही है। एक विशेष तबके के कवि एक विशेष लहजे की रचनाएँ तैयार कर रहे हैं और इसे ही वे नई कविता का नाम देने लगे हैं। इस नई सृष्टि में भाव या विचार अथवा शैली और शिल्प की दृष्टि से ऐसी विशिष्टता नहीं लाई जा सकी है कि हम उसे हिन्दी-कविता के विकास का आगामी चरण कह सकें। इस प्रकार की रचना भविष्य के प्रति कोई बड़ी आशा भी नहीं बँधाती। ऐसी स्थिति में हिन्दी-कविता की स्वस्थ और प्रांजल परम्परा को छोड़कर इस अटपटी शैली की रचना को नई कविता का नाम देना समीचीन नहीं कहा जा सकता।

हिन्दी से भिन्न अन्य भारतीय भाषाओं में जो काव्य-रचनाएँ हो रही हैं, उन्हें देखने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि उन भाषाओं के नये कवि नई भावभूमियों का स्पर्श कर रहे हैं। उनकी काव्य-शैली आवश्यक नवीनता भी अपने साथ लाई है। परन्तु हिन्दी की भाँति अन्य भाषाओं में क्रमागत काव्य-पद्धति से इतना बड़ा विलगाव नहीं दिखाई देता। उनका काव्य क्रमागत काव्य को नया विस्तार और नई प्राण-शक्ति देता है, किन्तु हिन्दी की यह नई रचना अपने नयेपन में एक अचम्भा उत्पन्न



करती है । हिन्दी की प्रौढ़ काव्यद्वारा से नये प्रयोगियों की रचना इतनी भिन्न हो गई है कि दोनों में किसी प्रकार का त्रारतम्य देख पाना भी कठिन हो गया है । कदाचित् यही कारण है कि इस प्रकार की कविता हिन्दी के सामान्य पाठक के काम की नहीं रही । उसका क्षेत्र एक विशेष तबके तक सीमित हो गया है । यदि नवीनता के नाम पर प्रतिदिन सीमित और संकीर्ण क्षेत्र की वस्तु बन जाना ही नई कविता की गति-विधि है तो यह संपूर्ण हिन्दी-जगत के लिए विचार करने की बात है । हम इस नई शैली की रचना को नई कविता के छद्म नाम से नहीं पुकार सकते, क्योंकि हिन्दी की नई कविता इस छोटे घेरे में घिरी हुई नहीं है । साथ ही हमें इस छद्म नाम वाली नई कविता की सम्पूर्ण परीक्षा करनी होगी ताकि उसकी असलियत का उचित ज्ञान हो सके ।

हमें यह देखकर कम आश्चर्य नहीं होता कि नई कविता के हिमायती छन्द के विरोधी हैं और लय के पक्षपाती । जिन नये कवियों की कोई रचना किसी छन्द को अपनाकर चलती है, उनके प्रति नये सम्प्रदाय के कर्णधार सगंक रहते हैं और अवसर आते ही उन्हें चेतावनी देते हैं । चेतावनी मिलने के साथ ही कवि ने छन्दों का रास्ता न छोड़ा तो उसे सम्प्रदाय से बाहर किये जाने का खतरा उठाना पड़ता है । यदि हम पिछले कुछ वर्षों में प्रकाशित होने वाली प्रयोगवादी समीक्षाओं को पढ़ें तो देखेंगे कि प्रयोगवादी कविता के लिए छन्दों का वर्जन एक आवश्यक तथ्य बन गया है । छन्द के स्थान पर लय की चर्चा प्रयोगवादी विचारक अवश्य करते हैं, परन्तु छन्द का वहिष्कार करके लय की उपयोगिता बताना एक विचित्र अन्तर्विरोध का परिणाम है । काव्य के लिए छन्द के वहिष्कार की ऐसी पावन्दी कविता के इतिहास में शायद ही कभी लगी हो । जिन कवियों के कानों को छन्दों का संगीत वर्जित है वे लय की सगति कहाँ तक समझ और पा सकेंगे । यही कारण है कि काव्य में लय की अधिक चर्चा करने वाले अज्ञेय जैसे रचनाकार भी हिन्दी-

काव्य के संगीतात्मक और लयात्मक पक्ष से अनवगत ही रह गए हैं। साहित्य अकादमी द्वारा प्रकाशित 'भारतीय कविता, १९५३' नामक सद्यः प्रकाशित पुस्तक में उनकी एक कविता का कुछ अंग इस प्रकार हैं—

यह दीप अकेला स्नेह भरा,  
है गर्व भरा मदमाता, पर  
इसको भी पंक्ति को दे दो।

.....

यह प्रकृति, स्वयंभू, ब्रह्म अयुत  
इसको भी शक्ति को दे दो।

.....

जिज्ञासु प्रबुद्ध सदा श्रद्धामय,  
इसको भक्ति को दे दो।

हिन्दी का साधारण पाठक भी इन पंक्तियों की लयहीनता बिना प्रयत्न के ही बता सकेगा, परख की आवश्यकता भी न होगी।

पूछा जा सकता है कि नई कविता के ये पुरस्कर्ता काव्य के सहज संगीत और लय की पहचान क्यों नहीं रखते? उत्तर यह है कि ये काव्याभ्यासी अपनी विलक्षण मनोवृत्ति और मान्यता के जाल में फँसकर कविता के इस सर्वसम्मत अंग से वंचित हो गए हैं। इन लेखकों ने हिन्दी-काव्य की अपनी लय-पद्धति का भी उचित अनुशीलन नहीं किया है और प्रायः अंग्रेजी कविता के लय-संस्कारों को हिन्दी में अवतरित कर रहे हैं। कहने की आवश्यकता नहीं कि पश्चिमी संगीत और भारतीय संगीत, पश्चिमी काव्य और भारतीय काव्य में जितना और जो कुछ स्वाभाविक अन्तर है हिन्दी और अंग्रेजी भाषा की लय-पद्धतियों में भी उतनी ही भिन्नता है। इस प्रकार की कविता की अनगढ़ लयी का एक तीसरा और कदाचित् मूल कारण यह है कि नये रचनाकार

काव्य की सहज और अन्तरंग प्रेरणाओं से संचालित नहीं है। वे अधिकांश में श्रमसाध्य और गढ़े हुए कवि हैं जिन्होंने कवि-कर्म का वाना ग्रहण किया है।

जब से इस नये प्रकार की कविता का प्रारम्भ हुआ, तब से इस शैली के कवि स्वयं समीक्षक बन गए हैं और अपनी कविता का मर्म आप ही बतलाया करते हैं। स्थिति यहाँ तक आ पहुँची है कि इन कविताओं का मर्म और मूल्य प्रकट करने के लिए इन कवियों को अपना ही सहारा रह गया है, कदाचित् अन्यो को इन सृष्टियों से कोई रुचि या सरोकार नहीं रहा। यह न केवल चिन्ता की बात है, शंका और भय की भी वस्तु है। वह भी क्या काव्य है जिसका पारायण और आस्वादन करने के लिए हर घड़ी व्याख्याओं की आवश्यकता पड़े ! और व्याख्याता भी वही जो स्वयं रचयिता है ! हिन्दी-पाठको का विशाल समाज क्या इस स्थिति से सन्तुष्ट या प्रकृतिस्थ हो सकता है ? समस्या यह है कि हम कविता को अधिक महत्व दे, या उसकी व्याख्या को ? किसी युग के काव्य के लिए क्या यह कम दुर्भाग्य की बात है कि बिना विस्तृत व्याख्याओं और वक्तव्यों के उसका पारायण ही न किया जा सके। नई कविता के इस परावलम्बन का अर्थ यही है कि यह प्रकृत धारा से टूटकर अलग हो गई है, सहज भावगम्यता का आदर्श खो बैठी है और अपनी भाव-सम्पत्ति को बौद्धिक आवरणों से आच्छादित का दुरुह बन गई है।

कुछ समय पूर्व इस नई कविता के सम्बन्ध में चर्चा करने पर एक पञ्चमाही युवक ने कहा था कि इस कविता में बुद्धिरस की प्रमुखता माननी चाहिए। साहित्य के नवरसों के अतिरिक्त यदि कुछ लोग वात्सल्य, सत्य और माधुर्य आदि रसों की कल्पना कर सकते हैं तो बुद्धिरस को स्वीकृति क्यों नहीं दी जा सकती ? प्रश्नकर्त्ता को इतना तो ज्ञात ही था कि काव्य की प्रक्रिया भावमूलक ही होती है। प्रतिभा-

शाली कवि आवश्यक बौद्धिक और दार्शनिक तथ्यों का अपनी भाव-मयी रचना में समाहार किया करते हैं। शायद ही कोई कृति हो जिसमें बौद्धिक चेतना का प्रवेश नहीं हो पाया। अतिशय भावना अथवा कल्पनावादी भी यह मानते हैं कि सहज वृत्तियों का उदात्तीकरण मानव-संस्कृति के विकास के साथ-साथ होता है। कोई राष्ट्र या जाति अपनी मूल या आदिम वृत्तियों को संजोये बैठी नहीं रहती। कविता में जातीय जीवन का बौद्धिक विकास भी प्रतिबिम्बित होता है, परन्तु बुद्धिरस तो एक अनोखा पदार्थ है। काव्य के इतिहास में यह शब्द इसके पूर्व कदाचित् कभी नहीं आया। यहाँ इसका निषेध करने की आवश्यकता नहीं है, क्योंकि इस पर गम्भीरता-पूर्वक आस्था रखने वालों की संख्या नगण्य है।

तथाकथित नई कविता में इसी बुद्धिरस का बाहुल्य है, इसीलिए कविता की यह नई धारा साहित्यिकों के लिए अटपटी और अग्राह्य बनी हुई है। काव्य में साधारणीकरण के प्रश्न पर मत देते हुए श्री अज्ञेय एक स्थान पर कहते हैं, “उसे ( कवि को ) अभी कुछ कहना है जिसे वह महत्वपूर्ण मानता है। इसलिए वह उसे उनके लिए कहता है जो उसे समझें, जिन्हें वह समझा सके, साधारणीकरण को उसने छोड़ नहीं दिया है पर वह जितनी तक पहुँच सके उन तक पहुँचता रहकर और आगे जाना चाहता है, उनको छोड़कर नहीं।” इस अभिमत में लेखक भाव और भाषा दोनों ही क्षेत्रों में एक सार्वजनिक अग्राह्यता की आशंका करता है। लेखक की समझ में कवि के भाव और उसकी भाषा सहज प्रेक्ष्य या सार्वजनीन नहीं हो रहे। वह उन्हें क्रमशः प्रेक्ष्य और बोधगम्य बनाने की आशा रखता है। उसका यह भी संकेत है कि नई पीढ़ियों के कवि नई भाव-चेतना का आविर्भाव करते हैं और इस निमित्त नई भाषा का माध्यम ग्रहण करते हैं। इस समस्त निरूपण में यह कही नहीं कहा गया कि काव्य या साहित्य में

यह नवीनता अपना लक्ष्य आप ही है या इसकी कोई वस्तुमुखी या सामाजिक स्थिति या सत्ता भी है। युगचेतना के निर्माता कवियों को इतनी लम्बी सफाई नहीं देनी पड़ती। समाज के सामने उनका अदम्य काव्य रहता है, उनकी अक्षुण्ण अनुभूति रहती है और उनकी मर्म-स्पर्शनी अभिनव भाषा रहती है। इन त्रिविध सम्पत्तियों से सम्पन्न कवि को साधारणीकरण की हिचकिचाहट-भरी प्रतीक्षा नहीं करनी पड़ती।

नई कही जाने वाली इस कविता की भाव-सम्पत्ति पर भी एक दृष्टि डालनी चाहिए। वह कौनसी नवीनता है जिसके साधारणीकरण में इतना संदेह और अविश्वास है? निश्चय ही साधारणीकरण में विलम्ब या असामर्थ्य वे ही कृतियाँ उत्पन्न करती हैं जिनकी भावधारा असामाजिक है, लोकरुचि अथवा लोक की आशा-आकांक्षा के प्रतिकूल है, इतनी निजी या वैयक्तिक है कि समाज उसकी उपेक्षा करता है अथवा ऐसी उलझी हुई और रहस्यमय है कि उस तक पाठक की पहुँच नहीं हो पाती। नई काव्य-उपज का अनुशीलन करने पर इनमें से एक या अनेक विशेषताएँ अवश्य दिखाई दे जाती हैं। अनेक रचनाएँ क्षणिक विनोद अथवा भोड़े व्यंग्य की सृष्टि के आगे नहीं जाती। उनपर किसी प्रकार की सम्मति देना साहित्यिक कार्य नहीं है। आगे बढ़ने पर ऐसी रचनाओं से सावका पड़ता है जिनमें अर्थ-परम्परा टूट-टूट जाती है और पूरी रचना पढ़ लेने पर किसी भावान्विति का बोध नहीं होता। ऐसी रचनाएँ अन्तर्मन से अधिक सम्बन्ध रखती हैं, अतएव जब तक पाठक का अन्तर्मन और उसकी प्रज्ञा उसी साचे में नहीं ढल जाती, जिसमें रचयिता की ढली है, तब तक वह रचना उसकी समझ के बाहर ही रहेगी। स्थिति यह नहीं है कि कवि अपने भाव-बाहुल्य में इतना प्रगल्भ है कि पाठक की उसकी सम्पूर्ण अभिज्ञता कुछ विलम्ब से होती है, बल्कि वहाँ तो भावस्थिति की चिरलता ही आड़े आती है।

वहाँ भावना अन्तर्मन की उसांस-भर है । इस प्रकार की रचनाएँ पश्चिम से हिन्दी में आ रही हैं । इनमें अन्तश्चेतन की प्रतिक्रिया बिना किसी प्रकार का चेतन सूत्र पकड़े व्यक्त होती है । ये रचनाएँ सामाजिक और व्यावहारिक तथ्यों से नितान्त असंपृक्त रहती हैं और कवि के निगूढ मन की छाया प्रतिभासित करती हैं । ऐसी कविताएँ हिन्दी में किसी नैसर्गिक प्रतिक्रिया का परिणाम नहीं कही जा सकती । यह निहायत विदेशी कलम है और हिन्दी के लिए बहुत-कुछ बेमानी है । तीसरे प्रकार की कुछ रचनाएँ कवि को समाज अथवा राज्य द्वारा संतुष्ट होने की सूचना देती हैं । सामाजिक व्यवस्था और राष्ट्रीय दायित्व का इन रचनाओं में व्यंग्य हुआ करता है । युग-जीवन के प्रति विरक्ति इन रचनाओं का प्रधान स्वर है । प्रतिक्रिया में कुछ कवि समाज और राज्य को घोर अपराधी ठहराकर अपने लिए अथवा अपने जैसे अन्यो के लिये हर प्रकार की छूट चाहते हैं—नैतिक, वैचारिक और क्रिया-संवंधी । एक कृत्रिम विषाद की आड़ में यह छूट मांगी जाती है । जिस प्रकार वह विषाद निजी और अयथास्थान है, उसी प्रकार यह छूट भी अनधिकृत है । कहते हैं कि ऐसी रचनाओं में मध्यवर्ग और विशेषतः उसके बुद्धिजीवी अंश का अवसाद और किंकर्तव्यता चित्रित हुई है । किन्तु किसी भी राष्ट्रीय और सांस्कृतिक स्तर पर इन रचनाओं का समर्थन नहीं किया जाता ।

और भी रंगते इस नई कविता में है, परन्तु जिस मूल वस्तु की उपेक्षा और अवहेलना सर्वत्र की गई है वह है जीवन सम्बन्धी रचनात्मक दृष्टि, कर्मण्यता और क्रियाशीलता । वैयक्तिक या वर्गगत प्रतिक्रियाओं में भी वास्तविकता होती है या हो सकती है, पर उस वास्तविकता का अवलम्ब लेकर राष्ट्रीय स्तर का काव्य उत्पन्न नहीं होता । नई कविता व्यक्ति और वर्ग की प्रतिनिधि होती जा रही है । सामूहिकता और सार्वजनीनता उसके उपादान नहीं रह गए हैं । यहाँ हमें

अज्ञेयजी के साधारणीकरण वाले अभिमत की ओर फिर ने दृष्टि-निक्षेप करना पड़ता है, जिसका उल्लेख हम ऊपर कर चुके हैं। साधारणीकरण के मूल में सामाजिक और सामूहिक संवेदना ही होती है। लम्बी-चौड़ी भूल-भूलैया में भटकने के बाद अन्त में इस तथ्य पर आना ही पड़ेगा कि काव्य की सार्थकता वैयक्तिक सुख-दुःख की भूमि से ऊपर उठकर सार्वजनिक सुख-दुःख की भूमि में पहुँचने में है। यह प्रश्न अन्ततः कवि के व्यक्तित्व का है। वह अपने निजी परिवेश और प्रवृत्तियों में परिचरित होकर अपने व्यक्तित्व को सीमित कर बैठा है, यथा परिवेश से ऊपर उठकर राष्ट्रीय और मानवीय धरातल पर आ गया है। व्यक्तित्व की इन आत्मसीमित परिधि का अनिक्रमण करने पर ही श्रेष्ठ काव्य की सृष्टि सम्भव है और श्रेष्ठ काव्य की प्रकृति कभी अयसादमूलक नहीं हो सकती।

पिछले कुछ समय में नई कविता के समर्थन में एक नया तर्क दिया जाने लगा है, वह यह कि नवीन कविता वादों के प्राग्रह को छोड़कर मानवीय स्तर पर आ रही है। कुछ समर्थकों ने इसे काव्य में नये मानवतावाद का नाम दिया है। यह तथ्य की अपेक्षा मुझ व्यक्ति है। मानवतावाद मानव में मानवतावाद और मानववाद के अर्थ को जीतने करने वाले दो बन्द प्रनित है। मानवतावाद का अर्थ समुदाय-निष्ठ है और मानववाद तो मानववाद करने है। मानववाद के अन्तर्गत वैयक्तिक, सामाजिक, सामुदायिक और व्यक्तिगत होने हैं, जिनमें मानव की सम्पूर्ण बुनियादी बात—उमरी, समुदाय, नीति और दुर्लभता का—विचार किया गया है। मानवतावादी मानव अधिक मानव और मानव-प्रेमी होते हैं। मानवतावादी मानवतावादी केवल मानव है, यहाँ तक कि मानव मानव मानव मानव में मानव की समस्त बुनियादी बातों का विचार किया है। प्रश्न यह है कि मानवतावादी मानव में मानवतावादी अथवा मानवतावादी दृष्टिकोण

कहाँ है और किस प्रकार है ? क्या इन रचनाओं में मनुष्य के सुख-दुख की, उसके मिलन-वियोग, हर्ष-विषाद की सन्तुलित धारणा है या वह एकांगी रूप से व्यक्ति और वर्ग की सीमित आकांक्षाओं और स्थितियों का विज्ञापन है ? अब तक जो अधिकांश रचनाएं हम पढ़ सके हैं, उनमें हमें यह सन्तुलित मानववाद कहीं नहीं दीखता । उसके बदले झूठी विभीषिका में पड़े हुए रोते और कराहते हुए बाबुओं की क्षुद्र अभिलाषाएँ, क्षुद्र चिन्तनाएँ अधिक परिलक्षित होती हैं, अथवा फिर ऐकान्तिक इच्छापूर्तियों और तृष्णाओं का बाहुल्य है । क्या यही मानवतावाद की भांकी है, यही टाल्सटाय की प्रतिच्छवि है ? हम देखते हैं कि ये लेखक टाल्सटाय के जीवन-दर्शन से भिन्न—बहुत भिन्न—जीवन-दर्शन के हिमायती हैं । अभी-अभी एक कविता-संग्रह की भूमिका में हमने पढ़ा कि नये लेखक और नये कवि 'क्षण' के महत्व को सर्वोपरि मानते हैं । हम नहीं कह सकते कि यह वक्तव्य नई कविता को देखते हुए कहा तक ठीक है । यदि इसका अर्थ यह है कि क्षण के अतिरिक्त और कुछ भी सत या सार्थक नहीं है, अतएव आये हुए क्षण का सम्पूर्ण सुखात्मक उपभोग कर लेना है, तो इस क्षणवाद को मानवतावाद का नितात विरोधी और विपरीत दर्शन मानना पड़ेगा । मानवतावाद त्याग और आस्था की भूमि पर सस्थित है, क्षणवाद के ठहरने की व्यक्तिगत अवसाद की भूमि है ।

नई कविता के वादरहित स्वरूप पर बल देते हुए एक अन्य समीक्षक ने एक दूसरे अनोखे तर्क का सहारा लिया है । वे कहते हैं कि हिन्दी के पिछले काव्य-युगों में नायक के आधार पर काव्य के लक्ष्य-विशेष की सूचना मिलती थी और वे नायक एक विशेष प्रकार की प्रवृत्तियों वाले व्यक्तित्व को प्रतिफलित करते थे । उदाहरण के लिए छायावादी काव्य में नायक की रूपरेखा एक विशेष प्रकार की होती थी, जिससे इस काव्य की प्रवृत्ति या भाव-दिशा का परिचय मिलता



था। 'कामायनी' के मनु अथवा निराला के 'तुलसीदास' ऐसे ही व्यक्तित्व हैं। इसी प्रकार प्रगतिवादी काव्य के नायक भी अपनी विनिष्टता लेकर आये हैं। इस प्रकार की किसी एकदेशीय विशेषता का आग्रह नई कविता के नायक नहीं करते। यह भी कहा गया है कि नायक का अस्तित्व ही नई कविता से विलीन होता जा रहा है। पता नहीं इस कथन के पक्ष में कौन से प्रमाण हैं। देखा यह जाता है कि नई कविता में या तो कवि का अहम्-प्रमुख व्यक्तित्व ही व्यंजित होता है अथवा फिर ऐसे व्यक्तित्व और वातावरण की सृष्टि की जाती है जिसमें नायक और उसकी परिस्थितियाँ अन्धकारमयी दिखाई पड़े। श्री धर्मवीर भारती का नया नाटक 'अन्धा युग,' जो कई दृष्टियों से एक सफल कृति है, इसी अनास्था को अभिव्यक्त करता है। तीसरे प्रकार की कृतियाँ वे हैं जो किसी भाव-दृष्टि या चरित्र-रेखा का निर्माण करती ही नहीं। ऐसी रचनाएँ साहित्यिक दृष्टि से असफल ही कही जायेंगी, क्योंकि उनमें किसी प्रकार की स्पष्ट ग्राहकता आती ही नहीं। हम नहीं कह सकते कि समीक्षक ने किन नवीन कृतियों का आधार लेकर नायक-हीनता अथवा निस्संगता की बात कही है। यह भी स्पष्ट नहीं है कि नायक-हीनता से काव्य के मानवीय दृष्टिकोण का बोध कैसे और किस प्रकार होता है? अधिक सम्भव है कि कविता की निःशक्तता ही नायक-हीनता का हेतु हो। जिसे कुछ कहना है वह किसी-न-किसी चरित्र को आधार बनाकर चलेगा ही।

वर्तमान समय में साहित्यिक और काव्यात्मक मूल्यों की अभिज्ञता घटती चली जा रही है। जिन युगों में उत्तम साहित्य की सृष्टि होती, कदाचित् उन्हीं युगों में साहित्यिक मूल्य भी अज्ञेय रहा करते हैं। पश्चिम की चटकीली पुस्तकों और चंचल प्रतिमानों ने हमारे बीच अव्यवस्था उत्पन्न करने में और भी सहायता दी है। वहाँ अनेक नामों के साथ अनेक प्रसिद्धियाँ लगी हुई हैं। अनेक गुणों की अनेकविध प्रशंसा

की गई है। किन्तु समाहित रूप में साहित्यिक आकलन की कमी वहाँ भी दूर नहीं हुई। नये-नयेवादों के स्रष्टा और संचालक अपने सम्प्रदायों में पूजित हैं। किन्तु सम्पूर्ण साहित्य-जगत् सम्प्रदायों की चर्चा से अनुशासित नहीं हो सकता। सार्वजनिक मूल्यों और मानों का निरूपण और स्थिरीकरण होना ही चाहिए। किसी एक विशेषता या आविष्कार को लेकर चाहे जितनी दुहाई दी जाय, राष्ट्रीय और सांस्कृतिक भूमिका पर उसकी परख भी करनी होगी। सम्भव है नई कविता की बहुत सी उपलब्धियाँ अनुलिखित और अनकित रह गई हों। परन्तु इतना तो स्पष्ट है कि नई कविता की विवेचना बहुत अधिक अतिरंजित भी होती जा रही है। पश्चिम में जिस प्रकार विविध साहित्यिक सम्प्रदायों के बीच आत्म-विज्ञापन की प्रथा है उसकी आवृत्ति हम हिन्दी के क्षेत्र में भी कर रहे हैं। किन्तु पश्चिम में राष्ट्रीय भूमिका पर समग्र विवेचन की जो प्रणाली अपनाई गई है उसे हम अब तक नहीं अपना सके। समय बदलता है, समय के साथ स्थितियाँ और रुचियाँ बदलती हैं, साहित्य की पद्धति बदलती है, परन्तु इस अनवरत परिवर्तन में साहित्य के मूलभूत उपादानों और उपकरणों को भुला देना बुद्धिमानी नहीं है। साहित्यिक समीक्षा की सार्थकता इस बात में है कि वह स्थिति और गति, व्ययशील और अव्यय के चिरकालीन वैषम्यों में अपने को खो नहीं देती, बल्कि निश्चिन्त और निर्विकल्प रूप में अपने-आपको निरन्तर प्राप्त करती रहती है।

ऊपर के संक्षिप्त वक्तव्य से हिन्दी की नई शैली की रचना का जो रूप हमारे सामने आता है, उससे हम इसके भविष्य पर कुछ भी कह सकने की स्थिति में नहीं हैं। हम यह मानते हैं कि छायावाद की काव्य-धारा अपने ऐतिहासिक उन्मेष में जो मूल्यवान् भेंट साहित्य को दे गई है, उसके पश्चात् नये काव्य की सुस्पष्ट रूपरेखा बनने में समय लगेगा। हम यह नहीं कहना चाहते कि हिन्दी में उस पुरानी शैली

की आवृत्ति ही होती रहे। नवीनता काव्य का प्राथमिक उपादान है और पिष्टपेषण उसका अन्तिम अभिशाप। छायावाद की शिष्ट और अलंकृत पदावली तथा उसकी विमोहक कल्पना-छवियों की प्रतिक्रिया होनी ही थी, परन्तु कोई भी प्रतिक्रिया अपने-आप में साहित्यिक मूल्य नहीं रखती। हमें नवीन निर्माण, नये शिल्प, नई वस्तु-योजना और नई समयोचित जीवन-दृष्टि की भी चाह है। इन तत्वों के समन्वित योग से जो नई काव्य-प्रतिमा बनेगी उसका स्वांगत भी सभी सुधीजन करेंगे। अतिशय भावात्मकता के स्थान पर अतिशय बौद्धिकता स्वभावतः उसका स्थानापन्न बनना चाहती है, संगीत के मोहक स्वरों के पश्चात् कर्कशता का भी एक आकर्षण हो सकता है, हिन्दी-काव्य की कल्पना-प्रवण आध्यात्मिकता के पश्चात् एक नये मासल प्रकृतिवाद की पुकार भी अनहोनी नहीं है। दूसरी ओर हम यह भी देखते हैं कि महायुद्ध के पश्चात् हमारी सामाजिक परिस्थितियाँ भी बड़े वेग से बदली हैं, विशेषकर बुद्धिजीवी वर्ग के जीवन में आपात-परिवर्तन आया है। किन्तु इस समस्त परिवर्तन और स्थित्यन्तर के बीच हम अपना सन्तुलन नहीं खो सकते। हिन्दी-कविता आज अपनी आरोप-प्रियता और व्यंग्यमयता में उस सन्तुलन को खोती जा रही है, जो राष्ट्र की सबसे मूल्यवान् धरोहर है। नये समय में लेखकों और कवियों का दायित्व बहुत बड़ा है, पर वे समझते हैं कि उनपर किसी ने कोई अप्रत्याशित विपत्ति ढा दी है। वे अपने को समाज या राज्य से आहत मानते हैं। उनकी कविता का मुख्य स्वर पीड़ा का द्योतन करता है, इसी पीड़ा की अगली प्रतिक्रिया आत्मपीड़ा में परिणत होती है और तब कविता में शृंगारिक भावना की शारीरिकता जोर पकड़ती है और कवियों को बहुत-कुछ आत्मजीवी और असामाजिक बना देती है। हिन्दी की नई कविता में यथार्थवाद के नाम पर इन्ही-भावनाओं और प्रवृत्तियों की प्रमुखता हो रही है। किन्तु भावना की ऐकान्तिक

मा मे पग रखते हुए कवियों को विशाल सामाजिक जीवन और  
 घात-प्रतिघातों में मुंह नहीं मोड़ लेना है। नई कविता के उन्  
 यदि हिन्दी-काव्य की संघर्षशील राष्ट्रीय परम्परा को कुछ  
 या महत्व देते हो, तो उन्हें अपने रचना-क्षणों में अधिक संय  
 मितता और दायित्व का परिचय देना ही होगा।

-----

## रत्नाकर

कविवर जगन्नाथदास 'रत्नाकर' जी के निधन के अवसर पर हमने अपनी श्रद्धांजलि में निवेदन किया था कि रत्नाकर जी की मनोवृत्ति मध्ययुग की-सी थी, वे मध्ययुग के ही वातावरण में रहते थे और अंगरेजी पढ़कर भी उन्हें आधुनिकता से कोई विशेष रूचि नहीं थी। मध्ययुग हिन्दी-साहित्य का सुवर्णयुग था और रत्नाकर जी उसी की रम्य विभूति में रम गये थे। उनकी भाषा, उनके साहित्यिक विषय सब तत्कालीन ही थे। यहाँ तक कि उनके आचार-व्यवहार में भी उसी समय की मुद्रा थी। उस युग की कल्पना को वास्तविक बनाकर रत्नाकर जी पूरे प्रसन्न भाव से रहते थे और उन्होंने हमारे इस युग की भाव-भाषा की कोई विशेष चिन्ता नहीं की। अंगरेजी में ऐसे लेखकों और कवियों को 'क्लेसिक' नाम देने की चाल है जो स्वभावतः अपने भावों, पात्रों और भाषा आदि को प्राचीन यूनान आदि की साहित्य-शैली में ढालते हैं और वहाँ से अपनी साहित्यिक प्रेरणा प्राप्त करते हैं। धीरे-धीरे ऐसे 'क्लेसिक' साहित्यकारों की एक परम्परा बन गई है जिनकी विशेषताओं को श्रेणीबद्ध करते हुए वहाँ के समीक्षक कहते हैं कि ये साहित्यकार प्राचीन वातावरण को पसन्द करते, पुरानी ग्रीक, लैटिन अथवा अंगरेजी के काव्य-ग्रंथों का अध्ययन करते और उसी की शैली को अपनाते हैं। पौराणिक या धार्मिक ग्रंथों के पात्रों का ही चित्रण करने की इनकी प्रवृत्ति होती है, और ये भाषा ही नहीं, उपमा, रूपक आदि साहित्यालंकारों को भी प्राचीन परिपाटी में ही ढालने का प्रयास करते हैं। मिल्टन से लेकर अब तक अंगरेजी में इस प्रकार के अनेक क्लेसिक रचनाकार हो गये हैं जिनमें मेथ्यू आर्नल्ड अन्तिम



श्री रत्नाकर

आधुनिक काव्य :  
रचना और विचार

.

.

.

1

1

प्रसिद्ध क्लेसिक समझा जाता है जिसके 'होमरिक' रूपको की अच्छी ख्याति है। यह साहित्यिक वर्ग भाषा में प्रौढ़ता, भावों में सयम और गभीरता का आग्रह करता है। किन्तु नवीन जीवन और नूतन सस्कृति का स्पर्श न कर सकने के कारण इस वर्ग के लेखकों के विरुद्ध नवीन साहित्यिक उन्मेष की आवश्यकता समझी गई और यूरोप के साथ-साथ इंग्लैण्ड में भी नवीनतावादी लेखकों ने क्रांति की। भावों में अस्वाभाविकता, भाषा में व्यर्थ का भार, पात्रों का रूढ़िगत चित्रण आदि के आरोप लगाकर नवीन क्रांतिकारियों ने इन 'क्लेसिकों' का तख्त उलट देने का आन्दोलन किया और उसमें वे सफल भी हुए। परन्तु इससे 'क्लेसिक' शैली का ही अन्त नहीं हो गया, बल्कि परम्परा टूट जाने पर अब तो इस शैली के साहित्यकारों में एक अनोखा आकर्षण मिलने लगा है और यूरोप के कुछ नए साहित्य-समीक्षक इन प्राचीनतावादियों के पक्ष में जोरदार प्रेरणा उत्पन्न कर रहे हैं।

हमारी हिन्दी में इस प्रकार के साहित्यिक आन्दोलन हुए हैं, पर अभी इस विषय में अधिक प्रकाश पड़ने की आवश्यकता है। हिन्दी में 'क्लेसिक'-परम्परा सूर और तुलसी के आधार पर ही चली है यद्यपि आचार्यत्व की दृष्टि से केशवदास इसके अधिक अधिकारी हैं। रत्नाकर जी ने सूरदास, नन्ददास आदि के भावों और उक्तियों का आधार लिया है। इसका यह आशय नहीं कि रत्नाकर जी और उपर्युक्त कवियों में कोई अन्तर नहीं है। वास्तव में अन्तर बहुत बड़ा है। सूर आदि मध्ययुग की सस्कृति के उन्नायक कवि थे, किन्तु रत्नाकर तो उस उन्नत युग की स्मृति-रक्षा या अनुकरण का उद्देश्य लेकर ही चले थे। जो अन्तर मूलकृति और उसकी अनुकृति में है वही इनमें भी है। विगत युग के सस्कारों की स्थापना नव्यतर युग में करना निसर्गतः एक कृत्रिम प्रयास है। वह काव्य सुशोभन और गौरवास्पद हो सकता है किन्तु वह युग का अनिवार्य काव्य नहीं कहा जा सकता। उत्कृष्ट



करने की फुरसत नहीं थी । यदि आधुनिक हिन्दी का कोई कवि प्राचीन पथ पर चलने का साहस कर सफल-मनोरथ हो सका है तो वह रत्नाकर जी थे । रत्नाकर जी की विशेषता लीक पर ही चलने की थी । यदि अंगरेजी के इस अर्थपूर्ण शब्द को उधार लेना अनुचित न हो तो हम कह सकते हैं कि रत्नाकर जी 'मेथ्यू आर्नल्ड' की भाँति हिन्दी के अन्तिम 'क्लेसिक' कवि थे, उनको नवीनतावादी अथवा भावी युग का क्रान्तिकारी कवि बतलाना और शायर-सिंह-सपूत की भाँति लीक छोड़कर चलने की सिफारिश करना, भ्रमजाल खड़ा करना और वास्तविक 'रत्नाकर' से कोसों दूर जा पड़ना है । साहित्यिक इतिहास का अध्ययन हमें इसी निर्णय पर पहुँचाता है ।

नास्तिकता और नवीनता के इस अग्रगामी युग में यह कवि जिस आशा और विश्वास के साथ पुरानी ही तानें छेड़ने में लगा रहा उसका प्रतिफल उसे अवश्य मिलेगा । इसने हमें पहले के सुने, पर भूलते हुए गान फिर से गाकर सुनाये, पिछली याद दिलाई और हमारे विस्मृत स्वर का सधान किया । इसका यह पुरस्कार कुछ कम नहीं है । यह काशीवासी रत्नाकर पुरातन ब्रज-जीवन की स्वच्छ भावना धारा में स्नात एकाधार में भाषा और काव्य-शास्त्र का पंडित, कलाविद् और भक्त हो गया है । अपने कतिपय श्रेष्ठ सहयोगियों और समकालीनों में, जो ब्रजभाषा-साहित्य का शृंगार कर रहे थे, रत्नाकर की विशिष्ट मर्यादा माननी पड़ेगी । भारतेन्दु हरिश्चंद्र में अधिक ऊँची प्रतिभा थी, किन्तु उन्हें अवसर न मिला । कविरत्न सत्यनारायण अधिक ऊँचे दर्जे के भावुक और गायक थे, किन्तु उनका न तो इतना अध्ययन था और न उनमें इतनी कला-कुशलता थी । श्रीधर पाठक ब्रजभाषा से अधिक खड़ी बोली के ही आचार्य हुए । वर्तमान और जीवित कवियों में कोई ऐसा नहीं जो आजीवन इनकी धाक न मानता रहा हो । विक्रम की बीसवीं शताब्दी अब समाप्त हो रही है । अतः जब आगामी शताब्दी के आरम्भ में

पुराने कवियों और उनकी कृतियों की जाच-पड़ताल की जायगी, तब रत्नाकर को इस क्षेत्र में शीर्ष स्थान देते हुए, आशा है, किसी को कुछ भी असमंजस न होगा ।

परन्तु यह शीर्ष स्थान नवीन प्रासाद-निर्माण का पुरस्कार नहीं है, केवल पुरानी पञ्चीकारी का पारिश्रमिक है । पुरातन और नूतन का यह अन्तर समझ लेना ही रत्नाकर का यथार्थ मूल्य आंकना होगा । भाषा तो भाषा ही है, चाहे वह ब्रज हो या खड़ी बोली, कवि की अभिव्यक्ति के लिए हर एक भाषा उपयुक्त हो सकती है, वह तो साधन-मात्र है साध्य नहीं । इस प्रकार की विवेचना वे ही कर सकते हैं, जो यह परिचय नहीं रखते कि भाषाओं के भी आत्मा होती है, अथवा उनके जीवन की भी एक गति होती है । प्रत्येक भाषा की प्रगति का एक क्रम होता है जो सूक्ष्म दृष्टि से देखा जा सकता है । भाषा केवल हमारे भावों तथा विचारों का वाहन नहीं है जो ठोक-पीटकर सब समय काम में लाई जा सके । उसका एक स्वतंत्र व्यक्तित्व और वातावरण भी होता है । हमारी ही तरह उसकी भी जक्ति, इच्छा और संस्कार होते हैं । समय के परिवर्तनशील पटल पर उसकी भी अनेक प्रकार की आकृतियाँ बनती रहती हैं । उन्हें पहचानना कविजनों के लिए उपयोगी ही नहीं, आवश्यक भी है । जो ब्रजभाषा भक्तों की भावनाओं से भरकर रीति-कवियों की साज-सज्जा से चटकीली हो रही है, उसके साथ आलाप करना या तो किसी बड़े कलाभिज्ञ का ही काम है और या किसी निपट अनाड़ी का ही । जो भाषा अपनी सम्पूर्ण प्रौढ़ प्रतिभा और देशव्यापी प्रभाव के रहते हुए भी अपनी ही परिचारिका खड़ी बोली को अपना सौभाग्य सौंपकर विवश पड़ी हो, उस मानिनी को सांत्वना देने के लिए उसके किसी अनन्य प्रेमी की ही आवश्यकता होगी । ब्रज की वह सभ्य सुन्दरी जब ग्रामीण और

साहित्य सदैव अनिवार्य ही हुआ करता है। तुलसी ने वाल्मीकि रामायण और सूर ने श्रीमद्भागवत से काव्य-प्रेरणा प्राप्त की थी और काव्य-सामग्री भी। परंतु हिन्दी के ये प्रतिनिधि कवि इतनी अपार मौलिकता लेकर आये थे कि हिन्दी के लिए वे ही आदर्श बन गये और हिन्दी की सामान्य साहित्यिक परम्परा में पृथक् रीति से संस्कृत की आवश्यकता ही नहीं रह गई। सूर और तुलसी ने संस्कृत का त्याग कर जो ग्राम्य-भाषा अपनाई थी (यद्यपि इस ग्राम्य भाषा को ही उनकी लेखनी ने संस्कृत बना दिया) उसे शास्त्रीय या क्लेसिक परम्परा का त्याग ही समझना चाहिए। फिर एक नवीन धार्मिक उत्थान के प्रवाह में उन कवियों की भावधारा भी नवीन जीवन लेकर ही पहुँची थी जिसपर प्राचीन संस्कृत का प्रभाव कम ही था। किन्तु रत्नाकर जी अपने काव्य में जीवन की ऐसी कोई मौलिकता और अनिवार्यता लेकर नहीं आये। उसके स्थान पर वे उत्तिकौशल, अलंकार, भाषा की कारीगरी और छंदों की सुघरता और पांडित्य लेकर आये थे। इस विषय में विशेष विवाद की जगह नहीं है कि हिन्दी संसार ने तुलसी-सूर की परम्परा को ही अपनी श्रेष्ठतम श्रद्धांजलि चढ़ाई है। अपितु यहाँ तो यह भी कहा जा सकता है कि तुलसी और सूर आदि की काव्यरचना स्वयम् ही हिन्दी के लिए शास्त्रीय बनकर अपने अनुगामी 'क्लेसिक' कवियों की सृष्टि करने लगी। इसी कवि-मण्डली में अन्तिम नाम रत्नाकर का लिया जा सकता है। यूरोप में अनेक कवियों को मध्यकालीन 'फ्यूडल' समाज और काव्य से प्रेरणा मिली थी और अब भी मिलती है। रत्नाकर जी को भी इसी तरह भारत के मध्ययुग का साहित्य और समाज खूब ही भाया था और उन्होंने उसे अपना लिया था।

साहित्यिक और सामाजिक इतिहास के विद्यार्थी रत्नाकर जी को इसी रूप में देखते हैं, परन्तु नवम्बर की 'सरस्वती' में 'कवि-र

रत्नाकर' शीर्षक लेख में कुछ नये ही ढंग के विचार प्रकट किये गये हैं। सम्पादकीय टिप्पणी में भी इस लेख की ओर पाठकों का ध्यान खींचा गया है, किन्तु लेख का पाठ करने पर लेखक और सम्पादक दोनों ही के भ्रातृ दृष्टि-कोण का पता लगता है। लेखक ने रत्नाकर जी को जिस अति नूतन रूप में देखने की चेष्टा की है वह एक हँसी की बात है। 'उद्धव-शतक' में उद्धव के ज्ञानकाण्ड को गोपियों की भक्ति से पराजित करने की योजना नवीन नहीं है, रत्नाकर जी की उक्तियाँ भी अनेक अंशों में सूरदास, नन्ददास आदि से मिलती-जुलती हैं। प्राचीन हिन्दी का प्रत्येक पाठक इसे जानता है। सगुण और निर्गुण भक्ति की रसमयी रागिनी वैष्णव साहित्य की एक सार्वजनिक विशेषता है। न केवल कृष्णायण सम्प्रदाय ने, तुलसीदास जैसे रामभक्त कवि ने भी इस रागिनी में अपना स्वर मिलाया है। ऐसी अवस्था में यह कहना कि रत्नाकर जी के 'उद्धवशतक' की गोपियों की उक्तियाँ नवीन युग के व्यक्तिवाद का सन्देश सुनाती हैं, अथवा भावी अनीश्वरवाद का संकेत करती हैं, प्रसंग के साथ अन्याय करना और रत्नाकर जी की प्रकृति से अपरिचय प्रकट करना है। उमर खैयाम से रत्नाकर जी की तुलना करने को सन्नद्ध होना भी केवल एक चमत्कार की सृष्टि करना है। लेखक इस विषय में अपनी कमजोरी का आप-ही-आप प्रदर्शन करता है जब वह रत्नाकर जी के अन्य काव्यों में प्राचीन कथा और प्राचीन भाषा का पल्ला पकड़े रहने की उनकी विशेषता का उल्लेख करता है। पहले एक सिद्धांत बनाकर पीछे रत्नाकर जी के काव्य से उसके उद्धरण देने की चेष्टा करने में खींचतान करनी ही पड़ेगी—विशेषकर वैसी दशा में जबकि सिद्धान्त अपनी ही कल्पना की उपज हो। उसी प्रकार लेखक को भी खींचतान करनी पड़ी है। रत्नाकर भी वैष्णव कवि थे, वे प्राचीन हिन्दी की काव्यधारा में स्नात थे, उनकी प्रकृति भी उसी साँच में ढली थी। उनको पडो, पादरियो और पुरोहितों के विरुद्ध आन्दोलन

करने की फुरसत नहीं थी । यदि आधुनिक हिन्दी का कोई कवि प्राचीन पथ पर चलने का साहस कर सफल-मनोरथ हो सका है तो वह रत्नाकर जी थे । रत्नाकर जी की विशेषता लीक पर ही चलने की थी । यदि अंगरेजी के इस अर्थपूर्ण शब्द को उधार लेना अनुचित न हो तो हम कह सकते हैं कि रत्नाकर जी 'मेथ्यू आर्नल्ड' की भाँति हिन्दी के अन्तिम 'क्लेसिक' कवि थे, उनको नवीनतावादी अथवा भावी युग का क्रान्तिकारी कवि बतलाना और गायर-सिंह-सपूत की भाँति लीक छोड़कर चलने की सिफारिश करना, भ्रमजाल खड़ा करना और वास्तविक 'रत्नाकर' से कोसों दूर जा पड़ना है । साहित्यिक इतिहास का अध्ययन हमें इसी निर्णय पर पहुँचाता है ।

नास्तिकता और नवीनता के इस अग्रगामी युग में यह कवि जिस आशा और विश्वास के साथ पुरानी ही तारें छेड़ने में लगा रहा उसका प्रतिफल उसे अवश्य मिलेगा । इसने हमें पहले के सुने, पर भूलते हुए गान फिर से गाकर सुनाये, पिछली याद दिलाई और हमारे विस्मृत स्वर का सधान किया । इसका यह पुरस्कार कुछ कम नहीं है । यह काशीवासी रत्नाकर पुरातन ब्रज-जीवन की स्वच्छ भावना धारा में स्नात एकाधार में भाषा और काव्य-शास्त्र का पंडित, कलाविद् और भक्त हो गया है । अपने कतिपय श्रेष्ठ सहयोगियों और समकालीनों में, जो ब्रजभाषा-साहित्य का गूँगा कर रहे थे, रत्नाकर की विशिष्ट मर्यादा माननी पड़ेगी । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र में अधिक ऊँची प्रतिभा थी, किन्तु उन्हें अवसर न मिला । कविरत्न सत्यनारायण अधिक ऊँचे दर्जे के भावुक और गायक थे, किन्तु उनका न तो इतना अध्ययन था और न उनमें इतनी कला-कुशलता थी । श्रीधर पाठक ब्रजभाषा से अधिक खड़ी बोली के ही आचार्य हुए । वर्तमान और जीवित कवियों में कोई ऐसा नहीं जो आजीवन इनकी धाक न मानता रहा हो । विक्रम की बीसवीं शताब्दी अब समाप्त हो रही है । अतः जब आगामी शताब्दी के आरम्भ में

पुराने कवियों और उनकी कृतियों की जाच-पड़ताल की जायगी, तब रत्नाकर को इस क्षेत्र में शीर्ष स्थान देते हुए, आशा है, किसी को कुछ भी असमंजस न होगा।

परन्तु यह शीर्ष स्थान नवीन प्रासाद-निर्माण का पुरस्कार नहीं है, केवल पुरानी पच्चीकारी का पारिश्रमिक है। पुरातन और नूतन का यह अन्तर समझ लेना ही रत्नाकर का यथार्थ मूल्य आंकना होगा। भाषा तो भाषा ही है, चाहे वह ब्रज हो या खड़ी बोली, कवि की अभिव्यक्ति के लिए हर एक भाषा उपयुक्त हो सकती है, वह तो साधन-मात्र है साध्य नहीं। इस प्रकार की विवेचना वे ही कर सकते हैं, जो यह परिचय नहीं रखते कि भाषाओं के भी आत्मा होती है, अथवा उनके जीवन की भी एक गति होती है। प्रत्येक भाषा की प्रगति का एक क्रम होता है जो सूक्ष्म दृष्टि से देखा जा सकता है। भाषा केवल हमारे भावों तथा विचारों का वाहन नहीं है जो ठोक-पीटकर सब समय काम में लाई जा सके। उसका एक स्वतंत्र व्यक्तित्व और वातावरण भी होता है। हमारी ही तरह उसकी भी शक्ति, इच्छा और सस्कार होते हैं। समय के परिवर्तनशील पटल पर उसकी भी अनेक प्रकार की आकृतियाँ बनती रहती हैं। उन्हें पहचानना कविजनों के लिए उपयोगी ही नहीं, आवश्यक भी है। जो ब्रजभाषा भक्तों की भावनाओं से भरकर रीति-कवियों की साज-सज्जा से चटकीली हो रही है, उसके साथ आलाप करना या तो किसी बड़े कलाभिज्ञ का ही काम है और या किसी निपट अनाड़ी का ही। जो भाषा अपनी सम्पूर्ण प्रौढ़ प्रतिभा और देशव्यापी प्रभाव के रहते हुए भी अपनी ही परिचारिका खड़ी बोली को अपना सौभाग्य सौंपकर विवश पड़ी हो, उस मानिनी को सांत्वना देने के लिए उसके किसी अनन्य प्रेमी की ही आवश्यकता होगी। ब्रज की वह सभ्य सुन्दरी जब ग्रामीण और

अनुपयोगी कही जा रही हो, तब उसके रोषदीप्त मुख के अश्रु-मुक्ताश्रों को संभालने के लिए बहुत बड़ी सहानुभूति अपेक्षित है ।

जो लोग भाषाओं की यह परिवर्तित परिस्थिति नहीं समझते, वे सच्चे अर्थ में कवितारसिक नहीं कहे जा सकते । उनके लिए तो सभी भाषायें सभी वेश और सब कामों में लगाई जा सकती हैं । परन्तु वास्तव में भाषा के प्रति यह बहुत ही निर्दय व्यवहार है । बहुत दिन नहीं हुए जब हिन्दी की एक पुस्तक में पढ़ा था कि—ब्रज भाषा और खड़ी बोली में कोई अन्तर नहीं है । दोनों ही हिन्दी हैं । दोनों को मिला-जुनाकर व्यवहार करना ही हिन्दी की सच्ची सेवा है । इनका पृथक् अस्तित्व न मानना ही इनका भगडा दूर करना है । इसके लेखक महोदय अपने को ब्रजभाषा का समर्थक और उपकारी मानते हैं और उन्होंने अपनी कविता-पुस्तक की भूमिका में ये बातें लिखी हैं । उनकी पद्य-रचनाएँ पढ़ने पर विदित हुआ कि उन्होंने खिचड़ी भाषा लिखकर अपनी भूमिका को चरितार्थ भी किया है । विषय भी उन्होंने कुछ नये और कुछ पुराने चुनकर अपना सिद्धान्त सोलह आने सार्थक करने का प्रयास किया है, पर हमारे देखने में उनकी यह सारी चेष्टा व्यर्थ हो गई है । उनकी कविता में न तो ब्रजभाषा का उन्नत शब्द-सौन्दर्य है और न उसकी चिर दिन की अभ्यस्त भंगिमाएँ । उनकी खड़ी बोली भी मानो शिथिल होकर लेटे-लेटे चलना चाहती हो । रचना में स्वारस्य नहीं आया, तो उससे क्या लाभ !

हम यह नहीं कहते कि ब्रजभाषा का व्यवहार नये विषयों के वर्णन में किया ही नहीं जा सकता । परन्तु इसके लिए दूसरी प्रतिभा चाहिये । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र को छोड़कर ब्रजभाषा के और किसी उपासक को इस युग में वह प्रतिभा कदाचित् ही मिली हो । अंगरेजी शिक्षा के प्रचार और अंगरेजी कविता के अध्ययन-अभ्यास से खड़ी

बोली चैतन्य गति से हमारे हृदय चुराकर चल रही है। ब्रजभाषा को वह सौभाग्य न मिल सका। यद्यपि नवलता ही जगत के आह्लाद का हेतु है, परन्तु पुरानी कलाएँ भी चिरंतन आनन्द की विषय बनी रहती हैं। यदि जनता की परिवर्तित रुचि के कारण ब्रजभाषा समय का साथ देने में असमर्थ हो, अथवा यदि कोई ऐसा कवि न हो जो अपनी अपूर्व क्षमता से उसका नवीन रूप-विन्यास कर के उसे आधुनिक जीवन की सहचरी बना सके, तो भी उसके लिए अपनी पूर्व संचित काति सुरक्षित रखने में कोई बाधा नहीं। यदि ब्रजभाषा केवल मध्य-कालीन विषयों और भावों की व्यंजना के लिए ही उपयुक्त मान ली जाय तो भी वह स्थायी और स्मरणीय होगी। यदि बोल-चाल की भाषा का पद ग्रहण करके खड़ी बोली जन-साधारण को आकर्षित कर रही है तो शताब्दियों तक देश की आत्मा की रक्षा और उन्नति करने वाली ब्रजभाषा अपनी वर्तमान स्थिरता में भी सम्राज्ञी के पद का गौरव बढ़ा रही है।

तात्पर्य यह कि यदि भाषा के स्वभाव को न समझकर देसुरी तान छेड़नेवालों को छोड़ दिया जाय, तो भी साहित्य के पंडितों में इस समय ब्रजभाषा-विषयक दो विशेष विचार फैल रहे हैं। एक तो यह कि ब्रजभाषा अब भी नवीन जीवन के उपयुक्त बनाई जा सकती है और नव्य संदेश सुना सकती है। दूसरा यह कि वह अपनी विगत शोभा को ही सवारकर अपनी अभीष्ट-सिद्धि कर सकती है। उसे नवीन विषयों की ओर झुकाने में कोई लाभ नहीं है। यह भी वैसा ही मतभेद है जैसा प्राचीन अजन्ता की चित्र-विद्या के सम्बन्ध में है। एक ओर तो वंगाल के कलाविद् उसे नवीन उपकरणों में प्रयुक्त करते हैं, और दूसरी ओर कुछ लोग इस मिश्रण का विरोध करते हैं। वस्तुतः यह भाषा के स्थिर सौंदर्य और चलित सौन्दर्य का विवाद है। बहुतांश की यह एपणा होती है कि हमारी प्राचीन परिचिता हमारे दैनिक



जीवन में सदैव साथ रहे, पर बहुतों को उसे यह कष्ट देना इष्ट नहीं होता। वे उसकी केवल स्मृति ही रक्षित रखना चाहते हैं। इस उदाहरण पर यह आक्षेप किया जा सकता है कि ब्रजभाषा हमारी प्राचीन परिचिता ही नहीं है, वह तो आज भी ब्रज में बोली-चाली जाती है। परन्तु यहाँ हम साहित्यिक ब्रजभाषा की बात कह रहे हैं जो शताब्दियों की पुरानी है और खड़ी बोली के नवीन उत्थान की तुलना में प्राचीन ही कही जायगी। हम उस ब्रजभाषा की चर्चा कर रहे हैं जो सारे उत्तर-भारत पर एकछत्र शासन कर चुकी है और देश के ओर-छोर तक अपनी कीर्ति-कौमुदी का प्रसार कर चुकी है। यहाँ ब्रज की प्रादेशिक बोली से हमारा अभिप्राय नहीं है। अस्तु, इन द्विविध मतों में रत्नाकर जी दूसरे मत के अवलम्बी थे। यद्यपि आरंभिक जीवन में उन्होंने अंगरेजी कवि 'पोप' के 'समालोचनादर्श' को ब्रजभाषा पद्य में अवतरित करने की चेष्ट की थी, किन्तु अपनी शेष रचनाओं में उन्होंने ठीक-ठीक ब्रज की काव्य-कला का ही अनुसरण किया है।

काशी और अयोध्या में रहकर ब्रज की काव्य कला का अनुसरण बिना गम्भीर अध्ययन के साध्य नहीं है। रत्नाकर जी का अध्ययन बहुत विस्तृत और बहु-वर्ष-व्यापक था। इनके पिता वा० पुरुषोत्तमदास जी फारसी भाषा के विद्वान् थे और उनके यहाँ फारसी तथा हिन्दी-कवियों का जमघट लगा रहता था, बाबू हरिश्चन्द्र उनके मित्रों में से थे। बालक रत्नाकर में कविता के संस्कार इसी सत्संग से उत्पन्न हुए। एक धनिक परिवार में जन्म लेने के कारण उनके अध्ययन में सैकड़ों बाधाएँ आ सकती थीं और इसी लिए बिना विक्षेप वी० ए० तक पहुँच जाना और पास कर लेना इन के लिए एक असाधारण घटना प्रतीत होती है; इसे हम उन के अध्ययन की उत्कट अभिरुचि का फल ही कह सकते हैं। यद्यपि इन्हें ब्रजभाषा के अनुशीलन का सुयोग कुछ दिनों बाद प्राप्त हुआ था, तथापि रत्नाकर-

ग्रन्थावली के अध्ययन से प्रकट होता है कि ब्रजभाषा पर इनका अधिकार व्यापक और विस्तृत था । आरम्भ की रचनाओं में भी ब्रजभाषा का एक सुष्ठु रूप है, किन्तु प्रौढ कृतियों में, विशेषकर 'उद्धवशतक' में, रत्नाकर का भाषा-पांडित्य प्रखर रूप में प्रस्फुटित हुआ है । संस्कृत की पदावली को इतने अधिकार के साथ ब्रज की बोली में गूँथ देना मामूली काम नहीं है । यही नहीं, रत्नाकर जी ने अपनी काशी की बोली से भी शब्द ले-लेकर ब्रजभाषा के साचे में ढाल दिये हैं जो एक अतिशय दुष्कर कार्य है । यदि रत्नाकर जैसे मनस्वी व्यक्ति के सिवा किसी दूसरे को यह कार्य करना पड़ता तो वह अपना प्रान्तीय भाषा को ब्रज की टकसाली पदावली में मिलाने समय सौ-बार आगा-पीछा करता । बहुतो ने इस मिश्रण कार्य में विफल होकर भाषा की निजता ही नष्ट कर दी है । पर रत्नाकर 'अजगुतहाई', 'गमकावत', 'बगीची', 'धरना', 'पराना' आदि अविरल देगी प्रयोग करते चलते हैं और कहीं वे प्रयोग अस्वाभाविक नहीं जान पड़ते । उनकी भाषा की नाडी की यह पहचान बहुतो को नहीं होती । कहीं-कहीं 'प्रत्युत' 'निर्धारित' आदि अकाव्योपयोगी शब्दों के शैथिल्य और 'स्वामिप्रसेद पात-थन' 'दन्द-उम्मस' आदि दुरूह पद-जालों के रहते हुए भी उनकी भाषा किनष्ट और अग्राह्य नहीं हुई । फुटकर पदों और कृष्ण-काव्य में वह शुद्ध ब्रज और 'गंगावतरण' में सस्कृत-मिश्रित होती हुई भी किसी न किसी मार्मिक प्रयोग की शक्ति से ब्रज की माधुरी से पूरित हो गई है । दोनों का एक-एक उदाहरण लीजिए .—

जग मपनौ सौ सब परत दिखाई तुम्हे  
तारै तुम ऊधी हमै सोवत लखात हो ।

कहै रत्नाकर मुनै को बात सोवत की  
जोई मुँह आवत सो विवस बयात ही ॥  
सोवत में जागत लखत अपने की जमि

त्यों ही तुम आप ही सुजानी समुभात हो ।  
जोग-जोग कबहू न जानै कहा जोहि जकौ  
ब्रह्म-ब्रह्म कबहू बहकि वररात ही ॥

( शुद्ध ब्रज )

स्यामा सुघर अनूप रूप गुन सील सजीली ।  
मण्डित मृदु मुख चन्द मन्द मुसक्यानि लजीली ॥  
काम वाम अभिराम सहस सोभा सुभ धारिनि ।  
साजे सकल सिंगार दिव्य हेरति हिय हारिनि ॥

( संस्कृत-मिश्रित )

फारसी के अच्छे पण्डित होते हुए भी रत्नाकर जी ने बड़े संयम से काम लिया है, और न तो कहीं कठिन या अप्रचलित फारसी शब्दों का प्रयोग किया है और न कहीं नैसर्गिकता का तिरस्कार ही किया है । गोपियाँ कृष्ण के लिये दो-एक बार 'सिरताज' का प्रयोग करती है । पर वह उपयुक्त और व्यवहार-प्राप्त है, कठोर या खटकने-वाला नहीं ।

पिछले दिनों 'सूरसागर' का संपादन करते हुए रत्नाकर जी ने पद-प्रयोगों और विशेषतः विभक्ति-चिह्नों के सम्बन्ध में जो नियम बनाये थे वे उनके ब्रजभाषा अधिकार के स्पष्टतम सूचक हैं । भाषा पर इस प्रकार अनुशासन करने का अधिकार बहुत बड़े वैयाकरण ही प्राप्त कर सकते हैं । व्याकरण के साथ रत्नाकर जी का संबंध बहुत ही माधारण था, तथापि उनकी वे विधियाँ बहुत अंशों में मान्य ही समझी जायँगी, और यदि किसी कारण से मान्य न भी समझी जाए तो भी उनसे रत्नाकर जी की वह अधिकार भावना तो प्रकट ही होती रहेगी जिसके बल पर उन्होंने वे विधियाँ बनाई हैं ।

छन्दों की कारीगरी और संगीतात्मकता में रत्नाकर जी की अधि-

कारपूर्ण कलम स्वीकार की गई है—विशेषतः इनके कवित्त बेजोड़ हुए हैं। हिन्दी और अंगरेजी के कवियों की भ्रान्त तुलनाएँ अधिकांश (कलाविद् शीर्षक) पत्र-पत्रिकाओं में देखने को मिलती हैं। परन्तु भाषा-सौन्दर्य, संगीत और छन्द-संघटन में—कविता के कला पक्ष की सुघरता में—यदि रत्नाकर की तुलना अंगरेज-कवि टेनीसन से की जाय, तो बहुत अंशों में उपयुक्त होगी। टेनीसन की कारीगरी भी रत्नाकर की ही भाँति विशेष पुष्ट और संगीत से अनुमोदित हुई है। इन दोनों कवियों की सर्वश्रेष्ठ विशेषता यही भाषा-चमत्कार और छंदों की रमणीयता स्थापित करने में है। चाहे इन दोनों में भावना की मौलिकता अधिक व्यापक और उदात्त न हो, तो भी रचना-चातुरी में ये दोनों ही पारंगत हैं। आधुनिक खड़ी बोली में भी कवित्त छन्द बने हैं और बन रहे हैं, परन्तु उन्हें रत्नाकर जी के कवित्तों से मिलाते ही दोनों का भेद स्पष्ट हो जाता है। नवीन हिन्दी के कवियों को 'रत्नाकर' की यह कला वर्षों सीखने पर भी आ सकेगी या नहीं, इसमें सन्देह ही है। खड़ी बोली में 'अनूप' के कवित्त कुछ अधिक प्रौढ़ हैं, पर उनके एक सुन्दर कवित्त से 'रत्नाकर' के किसी छन्द को मिलाकर देखिए—

आदिम वसन्त का प्रभात-काल सुन्दर था  
 आशा की उपा से भूरि भासित गगन था ।  
 दिव्य रमणीयता से भासमान रोदसी में  
 स्वच्छ समालोकित दिगगना सदन था ॥  
 उच्छल तरंगों से तरंगित पयोनिधि था  
 सारा व्योम मण्डन समुज्ज्वल अधन था ।  
 आई तुम दाहिने अमृत वाएँ कालकूट  
 आगे था मदन पीछे त्रिविध पवन था ॥

( अनूप )

रसमय किन्तु अधिक सूक्तिप्रिय है। रीति-कवियों की अपेक्षा वे साधारणतः अधिक भावनावान्, अधिक शुद्ध और गहन संगीत के अभ्यासी हैं। हम कह सकते हैं कि भक्तो और शृंगारियों के बीच की कड़ी रत्नाकर के रूप में प्रकट हुई थी। उनकी रचना में उनका नया अभ्यास, नया प्रबंध-कौशल, और नए बुद्धिवादी युग का व्यक्तित्व भी दिखाई देता है।

---



कान्हू हूँ सी आन ही विधान करिवँ की ब्रह्म  
 मधुपुरिया की चपल कँखिया चहँ ।  
 कहँ रतनाकर हसँ कै कहौ रोवँ अब  
 गगन अथाह थाह लेन मखिया चहँ ॥  
 अगुन सगुन फन्द वन्द निरवारन की  
 धारन की न्याय की नुकीली नखिया चहँ ।  
 मोर-पँखिया की मोरवारौ चारु चाहन की  
 ऊधो अँखिया चहँ न मोर-पँखिया चहँ ॥

( रतनाकर )

प्रथम कवित्त में वह असाधारण दृढ़ता है जो खड़ी बोली के कम कवित्तों में मिलेगी, पर उस अन्तरंग गहन संगीत की ध्वनि नहीं जो दूसरे कवित्त से पद-पद पर प्रकट हो रही है। यह केवल शब्द-सौन्दर्य की बात नहीं है। छन्द के घटन-जन्य सौन्दर्य की, पंक्ति-पंक्ति की एक से दूसरी की सन्निधि की, और उस सन्निधि में सन्निहित संगीत की बात है। यहाँ रतनाकर की ब्रजभाषा और नवीन खड़ी बोली का भेद बहुत कुछ प्रकट हो जाता है। यही उस पुरानी पञ्ची-कारी की बात है, जिसका उल्लेख हम ऊपर कर चुके हैं। नवीन प्रासाद-निर्माण के कार्य में और इस मीनाकारी में जो अन्तर है, वह यहाँ थोड़ा-बहुत स्पष्ट हो जाता है। खड़ी बोली के कवित्त में कलम पकड़ते ही लिख-चलने का सुभीता है। पर ब्रजभाषा के कवित्त के लिए रियाज और तैयारी चाहिए। इसी कारण इन दिनों खड़ी बोली में भावना का अधिक सत्य रूप और ब्रज में अधिक अलंकृत रूप उतरने की आशा की जाती है।

रतनाकर जी के छंदों की चर्चा करते हुए हमने उनकी जिस रचना-चातुरी की प्रशंसा की है वह काव्य का चरम लाभ नहीं है, वह

तो कवियों की वह श्रमलभ्य कला है जिसकी सहायता से वे अद्वितीय चमत्कार की सृष्टि करके सुख-संचार करते हैं। बहुधा प्रथम श्रेणी के जगद्विख्यात कवियों में यह कला कम देखी जाती है और मध्यम श्रेणी के सौन्दर्यप्रिय कवि उन अवसरों पर इसका अधिक प्रयोग करते हैं, जब उन्हें वास्तविक काव्य-भावना के अभाव की पूर्ति करनी होती है। इस अनमोल उपाय से कविगण अपना उत्कर्ष-माधन करते हैं। अंगरेजी कवियों में टेनीसन ने इसी की सहायता से अपनी मर्यादा भाषा के श्रेष्ठ कवियों के समकक्ष स्थापित की थी। उसमें चासर और कोलरिज की-सी स्वच्छ रचना की मौलिक शक्ति नहीं, स्पेंसर का-सा बहुत भारी और व्यापक विषय का ग्रहण-सामर्थ्य नहीं। शेक्सपियर की सहज विश्वजनीनता नहीं, न वह उत्थान, न वह विस्तार, न वह सर्वगुण-सम्पन्नता ही है। मिल्टन का गम्भीर स्वर भी उसे नहीं मिला, न वर्ड्सवर्थ की आध्यात्मिक प्रकृति-प्रियता, न शेली की आधिदैविक भावना, न कीट्स का स्वच्छन्द सरस प्रवाह। फिर भी टेनीसन काव्य-कला के आश्चर्य-प्रदर्शन के द्वारा शेक्सपियर को छोड़कर शेष सबके समकक्ष आसन पाने का अविकारी हुआ है। हम देखते हैं कि रत्नाकर में भी काव्य-कला का वही प्रदर्शन सर्वत्र नहीं, तो कम से कम कवित्तो में अवश्य दृष्टिगोचर है। इनकी अधिकांश भावना भक्तों से ली हुई है। परन्तु भक्तों में इनकी तरह कविता-रीति नहीं थी। वे तो स्वच्छन्द भावनावान कवि थे। उनके उपरान्त जो रीति-कवि हुए, उनमें अनुभूति की कमी और भाषा-शृंगार अधिक हो गया। इस कवि-परम्परा में पद्माकर अन्यतम समझे जाते हैं और रत्नाकर जी इस विषय में अपने को पद्माकर से प्रभावित मानते थे। तथापि 'उद्धव-शतक' में उनकी कविता अलंकार बहुल होती हुई भी भक्ति-भावापन्न हुई है और 'गगावतरण' में प्रबन्ध का विचार पद्माकर के 'रामरसायन' से अधिक प्रौढ़ है। भक्तों की अपेक्षा रत्नाकर कम



रसमय किन्तु अधिक मूक्तिप्रिय है। रीति-कवियों की अपेक्षा वे साधारणतः अधिक भावनावान्, अधिक शुद्ध और गहन संगीत के अभ्यासी हैं। हम कह सकते हैं कि भक्तों और शृंगारियों के बीच की कड़ी रत्नाकर के रूप में प्रकट हुई थी। उनकी रचना में उनका नया अभ्यास, नया प्रबंध-कौशल, और नए बुद्धिवादी युग का व्यक्तित्व भी दिखाई देता है।

— — —





श्री मैथिली शरण गुप्त

आधुनिक काव्य :  
रचना और विचार

## मैथिलीशरण गुप्त

श्री मैथिलीशरण गुप्त को आधुनिक हिन्दी का प्रथमकृति कवि कहना चाहिए। यहाँ हम काव्य-साधना की बात कह रहे हैं। हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन की सालाना गहियों के लिए जो साधनाएँ की जाती हैं, यहाँ उनपर विचार नहीं किया जा रहा है। इस प्रसंग में हम उस साधना का उल्लेख कर रहे हैं, जो हिन्दी की मरुभूमि में अन्तःसलिला की भाँति बहती, शुष्क जीवन को प्रसन्न बनाती है। यह साधना कोरी भावुकता के बल पर नहीं जीती, यह एक प्रकार का कर्मयोग है जिसमें भावना का मणिकांचन मेल मिला रहता है। यह जीवन का अन्तर्मुखी प्रवाह है जो संसार की आँखों के ओट ही रहना चाहता है। डाक्टर मुहरावर्दी ने बंगाल के मुसलमानों को सचेत करते हुए कहा था कि यहाँ के हिन्दू रात-रात भर सरस्वती की आराधना करके बड़े हुए हैं, तुम्हारी तरह सो-सोकर नहीं। यहाँ हम जिस साधना का उल्लेख कर रहे हैं वह ऐसी ही है। मैथिलीशरण जी हिन्दी के इस युग के पहले कवि हैं जिन्होंने कविता की ज्योति समय, समाज और आत्मा के भीतर देखी है, जिन्होंने नयी काव्य-धारा की अवाध गति से हिन्दी-समाज को अभिसंचित किया है। उनकी भाषा-सम्बन्धनी साधना उनके भावयोग के साथ उनकी समस्त कृतियों में व्याप्त देख पड़ती है जैसा कि उनके पहले के आधुनिक किसी कवि में नहीं देख पड़ती। एक चेतन काव्यात्मक अनुभूति के प्रकाश में उनकी रचनाएँ चमक रही हैं। गुप्तजी को इस युग का प्रतिनिधि कवि कहा गया है। प्रतिनिधित्व का प्रश्न यहाँ विचारणीय नहीं है। परन्तु युग के विकासोन्मुख जीवन का साक्षात्कार करने और उसे वाणी का परिधान पहनाकर नयनाभिराम बना

देने के कारण इस युग में गुप्तजी जनसमाज के प्रथम कृती कवि कहे जायेंगे ।

गुप्तजी खदर पहनते हैं और स्वदेशी चाल-ढाल में रहते हैं । वे विनीत और मितभाषी हैं । काशी नागरी-प्रचारिणी सभा की साहित्य-परिषद् बैठी थी । उपस्थित महिलाओं ने वावू श्याममुन्दरदास को सूचना दी कि वे मैथिलीशरण जी का आशीर्वचन सुनना चाहती हैं । वावू साहब के बहुत कहने से वे अपनी जगह से उठकर महिलाओं के पास गये पर उन्होंने वहाँ कोई आशीर्वाद नहीं दिया । गये और लौट आये । यह उनकी प्रकृति की बात है, जो ध्यान देने योग्य है । वे जब अपने भाई सियारामशरण जी के साथ बातें करते हैं तो सदैव अपने घर की भाषा में । सरलता की वैसे झलक हमने हिन्दी के किसी कवि में नहीं देखी । 'निराला' जी की सरलता दूसरे प्रकार की है । उसमें हम इतना संकोच, इतनी भावुकता और विनय नहीं पाते । इतनी एकान्तिकता और आदर्शवादिता उनमें नहीं है ।

इससे उनकी काव्य-साधना पर अच्छा प्रकाश पड़ता है । सरल अभिव्यक्ति उनकी सबसे प्रथम और सबसे प्रधान विशेषता है । यही उस व्यापक प्रभाव का उद्गम है जो गुप्तजी की काव्यधारा में सर्वत्र देख पड़ता है, यह कविता को लोक-सामान्य भाव-भूमि में लाकर प्रतिष्ठित करने का सबसे बड़ा साधन है । यही सरलता सारग्रहण में सबसे अधिक समर्थ होती है, इसी केन्द्र से महती शक्ति की सृष्टि होती है और नवीन काव्य-युगों का निर्माण होता है । गुप्तजी जितना प्राच्य साहित्य से, प्राचीन गाथाओं से प्रभावित हुए हैं, उतना ही आधुनिक जीवन से भी । वीर-पूजा का भाव उनमें स्वतः प्रसूत हैं । उन्होंने प्राचीन कथाओं को नवीन आदर्शों का निरूपक बनाकर प्रस्तुत किया ।

सारग्राही सरलता के साथ-साथ गुप्तजी की आदर्शवादिता भी चलती है । उस आदर्शवादिता में औदात्य उतना नहीं जितना एक

भावुकतामय नैतिकता है। गुप्तजी का प्रारंभ से ही—‘क्या न विषयो-त्कृष्टता लाती विचारोत्कृष्टता’ मत रहा है और उनकी समस्त रचनाएँ इस बात की साक्षिणी भी हैं। उनकी यह आदर्शवादिता, हम समझते हैं, बहुत कुछ वर्तमान कृतिशील जीवन का स्वाभाविक परिणाम है और उनके पारिवारिक वातावरण के फलस्वरूप है। स्वामी दयानन्द आदि की प्रेरणा से एक प्रकार के बुद्धि-जन्य आदर्शवाद की सृष्टि हुई थी। यही प्रेरणा समाज में प्रविष्ट होकर, आगे चलकर, थोड़ी बहुत कृत्रिम हो गई। इसी से कभी-कभी साम्प्रदायिक झगड़े भी होने लगे। हिन्दी के इस युग में इस शुष्क आदर्शवाद के चिन्ह रूखी-सूखी कविताओं और साम्प्रदायिक कहानियों में देख पड़े थे, परन्तु गुप्तजी के सरल भावना-मय हृदय के साथ मिलकर बहुत-सी कटुता दूर हो गई। ‘भारत-भारती’ का काव्य-प्रवाह, स्वामी दयानन्द के अनुयायियों की बहुत-सी दलीलों के ऊपर पहुँचकर उसे अधिक लोक-सामान्य बनाता है। गुप्तजी की सवेदनशील आदर्शवादिता कितनी प्रभावशालिनी है यह ‘भारत-भारती’ का प्रचार देखकर समझा जा सकता है।

गुप्तजी की आदर्शवादिता के साथ उपदेशक वृत्ति भी उनकी रचनाओं में आदि से अंत तक देखी जाती है। ‘भारत-भारती’, ‘हिन्दू’ और ‘गुरुकुल’ उपदेश-विशिष्ट काव्य है। ‘जयद्रथवध’, ‘पंचवटी’, ‘त्रिगथा’, आदि में जीवन-व्यापी रूप में आदर्श चित्र आये हैं, उनमें उपदेश काव्य-सीमा को लाँघकर ऊपर नहीं आये। गुप्तजी का शृंगार अत्यन्त संयमित, उनकी नायिकाएँ प्रायः करुण मुख-श्री समन्वित हुई हैं। भारत ने, बहुत दिनों से, प्रशस्त-प्रेम को कर्तव्य के भार में दबा दिया है, विशेषतः गुप्तजी के युग में तो पारिवारिक मधुर सम्बन्ध भी विशेष शुष्क हो गये दीखते थे। गुप्तजी की रचनाएँ युगधर्म के अनुकूल हुई हैं। उनकी सीता (‘पंचवटी’) मानी वर्तमान नागरिक-जीवन की कर्कशता से खिन्न होकर कानन-वासिनी हुई है, उनके ‘लक्ष्मण’ भी

एकान्त-जीवन के प्रशंसक और अनुयायी हैं। इस प्रकार हम देख सकते हैं कि गुप्तजी के आदर्शवाद का उद्गम सामयिक परिस्थिति से ही हुआ है। इसके अतिरिक्त गुप्तजी ने एक तीसरी प्रणाली का आश्रय भी लिया है। वह तीसरी प्रणाली अनुवादो की है।

हम यह कह चुके हैं कि 'जयद्रथ-वध', 'पंचवटी' आदि रचनाओं में गुप्तजी का आदर्शवाद काव्य-प्रवाह के भीतर की वस्तु है, वहाँ यह अतिशय सरस देख पड़ता है। 'गुरुकुल', 'हिन्दू' आदि में उतनी सरसता नहीं, क्योंकि उनमें भावना को काव्य का परिच्छेद नहीं दिया जा सका। वहाँ कवि-जीवन की सम्पूर्ण ज्योति काव्य-जीवन को नहीं मिलती। गुप्तजी के कवि-हृदय में इसकी प्रतिक्रिया होती है और वे अनुवादों की शरण लेते हैं। 'विरहिणी ब्रजांगना', 'वीरांगना', 'मेघनादवध' आदि उनके अनुवाद-ग्रंथ इस सत्य के साक्षी हैं। परन्तु गुप्तजी की काव्य-साधना से यथार्थतः परिचित होने के लिए यह जान लेना आवश्यक है कि एक ओर 'भारत-भारती', 'हिन्दू' आदि और दूसरी ओर 'वीरांगना', 'ब्रजांगना' आदि उनकी सामान्य प्रवृत्ति के अनुकूल नहीं। 'पंचवटी', 'जयद्रथवध', 'यशोधरा' आदि का मध्यमार्ग ही उनकी काव्यसाधना का यथार्थ पथ है।

दयानन्द एंग्लो वैदिक कालेज लाहौर के हिन्दी अध्यापक श्री सूर्य-कान्त शास्त्री, एम० ए० अपनी 'हिन्दी साहित्य का विवेचनात्मक इतिहास' नाम की पुस्तक में गुप्तजी के सम्बन्ध में काफ़ी लम्बी चर्चा करते हैं; पर हिन्दी की सनातन-प्रथा के अनुसार वे भी उनकी दो-चार भिन्न-भिन्न कृतियों का अलग-अलग उल्लेख कर चुप हो रहते हैं। इस तरीके से कवि के मस्तिष्क और कला के क्रम-विकास का कुछ भी पता नहीं लग सकता। शास्त्री जी ने 'भारत-भारती', 'जयद्रथवध', 'मेघनादवध' और 'विरहिणी ब्रजांगना' के अध्ययन से ही काम निकाला है और वह अध्ययन भी किसी संश्लिष्ट रूप से नहीं

किया। यद्यपि शास्त्री जी की मुद्रा गम्भीर है पर उनका विवेचन साधारण कोटि का है। उदाहरण के लिए शास्त्री जी 'भारत-भारती' के संबंध में एक स्थान पर लिखते हैं—

“इसमें वर्णन की गई भारत की प्राचीन दशा को पढ़ पाठक अजीवतय और अभिमान के कलघौत शिखर पर चढ़ जाता है। परन्तु वहाँ पहुँच जब वह अपनी वर्तमान पतित दशा पर दृष्टिपात करता है तब शोक तथा विस्मय से स्तिमित हो नैराश्य के गम्भीर गर्त में गिर पड़ता है।”

फिर उसके बाद आप कहते हैं—

“विश्वजनीन और विश्वयुगीन कविताओं के साथ 'भारत-भारती' की तुलना करना अदूरदर्शिता है। वह तो युग-विशेष के लिए निर्मित हुई थी, उस युग का काम उसने पूरा कर दिया। अब वह युग नहीं रहा है, इसलिए उसका व्याख्यान करनेवाली कविता भी अनावश्यक हो गई है।”

जिस काव्य को इतना प्रभावपूर्ण आपने ऊपर कहा, है, उसी के लिए कहते हैं कि उसकी आवश्यकता नहीं रही। क्या ये दोनों निष्कर्ष परस्पर विरोधी नहीं ?

'जयद्रथवध' के सम्बन्ध में आप केवल यह कह कर चुप हो रहते हैं—“काव्य-कला की दृष्टि से भारत-भारती की अपेक्षा इसे अच्छा बताया गया है।”

इसी सिलसिले में 'मेघनादवध' पर लिखते हुए आपने महाकवि रवीन्द्रनाथ का नीचे लिखा बड़ा लम्बा उद्धरण दिया है—

“मेघनादवध काव्य की केवल छन्द-रचना और रचना प्रणाली में ही नहीं किन्तु उसके आन्तरिक भाव के अन्दर भी एक अपूर्व परिवर्तन देखा जाता है। यह परिवर्तन अपने को भूला हुआ नहीं है। इसमें एक



प्रकार का विद्रोह है। यहाँ कवि ने तुकवंदी की वेड़ी को तोड़ डाला है और बहुत दिनों से रामायण के विषय में जो हमारे दिल के अन्दर एक भावशृंखला चली आ रही थी, कवि ने उसके बन्धन को भी उड़-डता के साथ तोड़ डाला है। इस काव्य में राम और लक्ष्मण की अपेक्षा रावण और इन्द्रजीत का महत्व प्रदर्शित किया गया है। जो धर्मभीरुता हमें गाँव की नदी से कितनी अच्छी और कितनी बुरी है, इसी का एकमात्र सूक्ष्मतया विचार किया करती है, उसका त्याग, दीनता और आत्म-समय इस कवि के हृदय को आकृष्ट नहीं कर सके हैं।”

इसके आगे भी बहुत कुछ कह चुकने के बाद इसकी कोई सार्थकता नहीं प्रकट की जा सकती। जो ईसाई-कवि पश्चिमीय संस्कृति के रंग में सराबोर था, उसका विश्लेषण करते हुए पाश्चात्य सभ्यता के विशेषज्ञ रवि बाबू जो कुछ कहते हैं वह सब हिन्दू-उत्कर्ष के हामी, ‘भारत-भारती’ के रचयिता रामोपासक मैथिलीशरण जी के संबंध में कही जा सकती है या नहीं, इस पर गाँव जी ने विचार नहीं किया। हिन्दी-साहित्य और हिन्दी-भाषा जनता के किस भावप्रवाह की लहरी ‘मेघनादबध’ में तरलित हो उठी है, इसकी कोई खोज नहीं की गई। अन्त में ‘विर-हिणी ब्रजांगना’ के अनुवादक की भाषा की प्रशंसा करके गाँव जी ने गुप्त जी की चर्चा समाप्त कर दी है।

वान्तविक बात यह है कि ‘भारत-भारती’ की रचना पूर्ण आर्य-समाजी प्रभाव के अन्दर हुई है। स्वामी दयानन्द ने ईसाई पादरियों और मुस्लिम मौलवियों का मुँह बन्द करने के लिए जिस दलीलपद्धति वेदवाद की सृष्टि की थी उसने व्यापक हिन्दुत्व को भी बहुत कुछ घेर और जकड़ दिया। सत्यार्थप्रकाश में अपाठ्य ग्रन्थों की जो सूची दी है उसमें महात्मा तुलसीदास का रामचरितमानस भी सम्मिलित है। जैसी काव्यभावना इस तर्क-प्रधान वातावरण में विकसित हो सकती थी वैसी ही गुप्त जी में भी विकसित हुई। आर्यसमाज ने भारतीय अद्वैत-

वाद का भी विरोध किया जिसका स्पष्ट अर्थ आत्मविकास के आदर्श को कुण्ठित कर देना था। 'भारत-भारती' में राष्ट्रीय भावना उतनी प्रबल नहीं है जितनी साम्प्रदायिक भावना। मैथिलीगरण जी के हिन्दू संस्कार आर्यसमाज के दायरे में ही दृढ़ हो रहे थे। तथापि कवि की उज्ज्वल, अभेद-कारी ज्योति भी दबी न रह सकी। 'जयद्रथवध' में उसकी आभा अच्छी निखरी है। वीर-पूजा की निर्विकल्प भावना 'अभिमन्यु' के चरित्र में खिल पड़ी है। 'जयद्रथवध' के मूल में राष्ट्रीय चेतना का उत्कर्ष 'भारत-भारती' से किसी कदर कम नहीं है, अधिक ही है। नवयुवक वीर अभिमन्यु राष्ट्रीय यज्ञ में अपने प्राणों की आहुति चढ़ा देता है। माता और पत्नी का अनुराग उसके मार्ग में बाधक नहीं होता; वह दृढ़ता से, किन्तु संयम से उसकी अवहेलना करता है। सप्त-रथियों के दुर्भेद्य चक्र की परवाह उसे नहीं और शस्त्रों के कट जाने पर भी—निश्शस्त्र होकर भी वह बहादुरी के साथ उनका सामना करता है। परन्तु आततायियों का जमघट शस्त्रबल से और (द्रोणाचार्य के) शास्त्रबल से भी, न्याय-युद्ध की परिपाटी को तोड़कर उस वीर का सहार कर डालता है। क्या यही हमारी वर्तमान परिस्थिति नहीं ?

'मेघनादवध' के अनुवाद की प्रेरणा गुप्त जी को यूरोप से नहीं मिली, वह भारतीय वात्स्याचक्र से ही उठी है। मधुसूदन दत्त की तरह गुप्त जी असुर-भावना के भक्त नहीं हैं, वे उसके प्रशंसक भी नहीं हैं। गुप्त जी उद्दाम शक्ति की ताण्डव-लीला देखने के इच्छुक नहीं हैं। वे भारत के एक रामभक्त ग्रामीण हैं, विराट्-आसुर चित्रों में उनकी वृत्ति नहीं रमती। वे अपनी सीता को आश्रमवासिनी बनाते हैं, जो पंचवटी की छाया में पशु-पक्षियों को आश्रय देती है, आहार देती है। लक्ष्मण भी संस्कृत के धीरोदात्त नायकों की परवाह न कर सरल, संयमशील जीवन को ही अपनाते हैं। उनकी एक अभिलाषा देखिए—

—इच्छा होती है स्वजनों को एक बार वन में लाऊं  
और यहां की अनुपम महिमा उन्हें घुमाकर दिखलाऊं

दूसरे स्थान पर कहते हैं—

नहीं जानती हाथ हमारी माताएं आनंद-प्रमोद  
मिली हमें है कितनी कोमल कितनी बड़ी प्रकृति की गोद !

इसी खेल को कहते हैं यदि विद्वज्जन जीवन-संग्राम  
तो इसमें सुनाम कर लेना है कितना साधारण काम ?

यही उस सरल, सुस्पष्ट मानवीय भावनावाद का उद्गम है जिससे यूरोप के रोमानी काव्य का प्रवाह उमड़ा था। युगों की ऐश्वर्योपणा समन्वित महत् चित्रों से विरक्ति होने लगी है, राजाओं-महाराजाओं के युद्ध-विग्रह अच्छे नहीं लग रहे। वर्ड्सवर्थ आदि का 'हाइलैंड रीपर' आदि सामान्य और सामाजिक अर्थ में हीन पात्रों की ओर आकर्षण, सरल अकृत्रिम भाषा और भाव की ओर हमारे कवियों की भी रुचि रही है। गुप्त जी के पात्र संस्कृत परिपाटी के भले ही हो पर उनके क्रियाकलाप सर्वथा मानवीय धरातल पर होते हैं। 'मेघनादवध' में भी इसी प्राचीन अलौकिकता के स्थान पर मानवता की प्रतिष्ठा है और गुप्त जी के काव्य में भी। बस इतने अंश में इन दोनों का भावसाम्य है।

यूरोप में जैसे-जैसे नवीन युग का प्रकोप बढ़ता जाता है वैसे ही वैसे नैतिक नियम 'उदार' होते जा रहे हैं। सच्चरित्र और दुश्चरित्र नाम के शब्द, जान पड़ता है, यूरोप के शब्दकोष से उठे जा रहे हैं। अब तो हमारे देश में भी इन्हीं उदार भावनाओं का प्रसार होने लगा है। कहा जाता है कि नैतिकता या सदाचार का निर्णय बंधी हुई सामाजिक परम्पराओं के द्वारा नहीं किया जा सकता, उसकी जाच व्यक्ति की परिस्थिति की परख से की जा सकती है। काव्य में यह वस्तु एक प्रकार से अनावश्यक बनी जा रही है। कहा जाता है कि व्यक्ति का इतना विवास हो गया है कि वह समाज की शृंखला को, उसकी नीति-रीति को जब चाहे तोड़ सकता है, यह व्यक्तिवाद की

प्रखर धारा सामाजिक उपकूलो को डुवोकर उमडकर वहना चाहती है। भारत मे भी उसकी बाढ आ रही है। यह हमारे समस्त दृढमूल संस्कारो को उखाड फेकने की फिक्र कर रही है। यह भी वर्तमान युग की निराशा-लहर का ही एक स्रोत है जिससे हमे सावधान रहना होगा।

यूरोप की बात यूरोप जाने, हम कभी भी समाज की आचार-मान्यता की अवहेलना नही कर सकते। समाज की शक्ति ही समष्टि की शक्ति है, सामाजिक रीति-नीति, संस्कार, सदाचार सब इसी के अन्दर आते है। इस विषय मे यूरोप की नवीन विचारधारा हमारे यहां से मेल नही खा सकती। हमारे यहां आत्मा को सर्वशक्तिमान् माना गया है जिसे ससार की कोई भी परिस्थिति आक्रान्त नही कर सकती। यह आचार की दृढ-भित्ति है। यूरोप का परिस्थितिवाद हीन ह्लासोन्मुख सामाजिक अवस्था का परिचायक है। विशेषकर जब हम देखते है कि रूस जैसे उन्नतिगामी-देश के साहित्यिक भी उच्च चारित्र्य का निर्वाह अपने साहित्य मे नही करते, तब हमे और भी आश्चर्य होता है। निश्चय ही गुप्त जी के साहित्य मे वास्तविक उच्चकोटि का चारित्र्य उस श्रेणी का नही है जैसा रामचरितमानस आदि मे है, किन्तु एक नैतिक मर्यादा और तज्जन्य आदर्शवाद उनमे अवश्य है। यूरोप का व्यक्ति-स्वातंत्र्य व्यक्ति को आसमान पर चढ़ा सकता है परन्तु हमारी प्रगति और हमारा विकास हमे नित्यप्रति नतशिर ही करते हैं। यूरोप का अतीत जंगली और असभ्य-निवासियो का इतिहास है इसलिए स्वभावतः वह उस आधार को ग्रहण नही करना चाहता; हमारी बात दूसरी है। हमारे यहां तो ज्ञान से ही सृष्टि की उत्पत्ति मानी गई है। हमारे वेद दिव्यज्ञान की लिखित प्रतिकृति है, हमारा समाज आदि से ही ऋषियों और ज्ञानियों का समाज रहा है। हमारे कवि सदा से इस दिव्य-भावना का साक्षात्कार करते आये है और तन्मय होते आये हैं। एक दफे काशी विश्वविद्यालय के सुकवि-समाज में

भाषण देते हुए 'निराला' जी ने देवी श्रीर आसुरी साधनाओं का बड़ा ही मनोरम विश्लेषण किया था । तुलसीदास जी की साधना सम्पूर्णतः देवी है । उनकी भावना का स्तर पूर्ण सात्त्विक है और आसुरी भाव का वहाँ कहीं नाम भी नहीं है । सीताजी के शृंगार-वर्णन से लेकर उत्तरकाण्ड के जानदीपक तक सर्वत्र सत्त्व ज्योति ही देख पड़ती है । रावण, मेघनाद आदि राक्षसों की सार्थकता उज्ज्वल ज्योति को प्रखर करने में ही है ।

मनियत सबै राम के नाते सुहृद सुसेव्य जहा ली ।  
सियाराम मय सब जग जानी, करौ प्रणाम जोरि युग पानी ।

रावण, मेघनाद आदि पात्रों की परिणति राम में ही है । गुप्तजी में उतना उच्च अध्यात्म नहीं है, उसके स्थान पर नैतिक दृष्टि है ।

तुलसीदास और मैथिलीशरण की तुलना करने पर आध्यात्मिक या दैवी परिधि और नैतिक मानवीय परिधि का अन्तर स्पष्ट हो जायगा । पंचवटी-प्रसंग को लेकर देखे । सूर्पणखा रुचिर रूप धारण कर राम-लक्ष्मण को मोहने आई है । इस पर तुलसीदास की तीव्र प्रतिक्रिया देखिए—

अधम निशाचरि कुटिल अति चली करन उपहास,  
सुनु खगेश भावी प्रबल भा चह निशिचर नाश ।

और इसके बाद शीघ्र ही—

“लक्ष्मण अदि लाघव तिहि नाक-कान विनु कीन्ह”

परन्तु मैथिलीशरण जी इस प्रसंग में सूर्पणखा के प्रति अधिक सहानुभूति दिखाते हैं, लक्ष्मण और राम को उससे अधिक देर बातें करने का मौका देते हैं; उसकी सुन्दरता का अधिक बखान किया गया है । सीताजी तो उसे अपनी देवरानी बनाने को तैयार हो जाती हैं । पारिवारिक मनोविनोद की सात्त्विक आभा बीच-बीच में फूट निकली

है। मैथिलीशरण जी का यह विवरण कुछ काव्य-प्रेमियों को अधिक रुचिकर भी हो सकता है, परन्तु अन्त में यह कहना ही पड़ेगा कि महात्मा तुलसी की साधना दूसरे प्रकार की और गुप्तजी की दूसरे प्रकार की है।

तुलसीदास राम-वनवाम में लक्ष्मण को निरन्तर मौन रखते हैं। मौन के भीतर ही उनके चरित्र का विकास होता है और यह विकास बहुत ऊँचे दर्जे का है।

मैथिलीशरण जी के लक्ष्मण कहने को तो मौन हैं पर आपसे आप काफी बातचीत करते हैं। इस बातचीत के फलस्वरूप उनका चरित्र जैसा निखरा है उसे पाठक अधिक रुचिकर कह सकते हैं पर अधिक उदात्त तो नहीं कह सकते।

तुलसीदास के राम और सीता कभी भी लक्ष्मण से विनोद नहीं करते; पर मैथिलीशरण जी की 'पंचवटी' में बराबर मनोविनोद और हास्य आदि के स्थल आये हैं। इससे और कुछ नहीं सिद्ध होता, केवल इतना ही सिद्ध होता है कि गुप्तजी की काव्य-धारा मानवीय उपकूलों के अधिक पास से वह रही है।

रावण और मेघनाद की तामसी शक्ति ही नहीं, हनुमान भी तुलसीदास की निगाह में प्रभु-प्रताप के ही परिणाम हैं। सबका उद्गम एक है। तुलसीदास की यह अद्वैत भावना लोगों की समझ में कम आती है, क्योंकि काव्य-प्रवाह के बीच उसका अप्रत्यक्ष रूप ही देखा जा सकता है। मैथिलीशरण जी के अनेक पात्र अलग-अलग अस्तित्व रखते हैं। इसका कारण यह है कि तुलसी की वृत्तियाँ जितनी संयमित और समाहित हैं, मैथिलीशरण जी की उतनी नहीं। यह परिवर्तन साहित्य और संस्कृति के विकास में आवश्यक हो गया था। दो युगों की पृथक्-पृथक् छाया हम दोनों में देखते हैं।

जिस अविरत साधना का अभिनव सौन्दर्य गोस्वामी जी के 'मानस' में शतदल, सहस्रदल होकर खिल उठा है, कालचक्र में पड़कर उसका ह्रास हो गया। आध्यात्मिक शक्तिपूर्ण पवित्र आदर्श एक निर्जीव निस्सार धर्माभास में परिणत हो गया। शृंगार-काव्य के सहेट स्थानों की भांति भक्ति-सम्प्रदायों के अनेक ऐकान्तिक लोको की सृष्टि हुई और शृंगारिक नायिकाओं की स्पर्द्धा में अतशः दिव्य नायिकाओं का निर्माण हुआ; जिनका आभास भक्ति-काल की 'उज्ज्वल नीलमणि' आदि आलंकारिक और रीतिबद्ध रचनाओं में मिलता है। इसी प्रकार असामान्यता का अर्थ आरम्भ में उच्च सदाचार-पूर्ण धीरोदात्त आदि नायकों का चित्रण रहा होगा पर आगे चलकर उसने ऊँचे घरानों के और समाज के संरक्षक समझे जाने वाले राजा-महाराजाओं के वर्णन का रूप धारण कर लिया, जिसके कारण कविता में ह्रासोन्मुख सामंतवाद की मिथ्या-रूढ़ियों और अनुभूतिहीन शब्दाडंबर का काफी प्रचार हुआ। यूरोप में भी इसी कृत्रिमता की वृद्धि होती रही और अन्त में वह प्राचीन 'क्लेसिक' काव्यसाहित्य के पतन का कारण हुई। वह कृत्रिमता रूढ़ियों के चक्र में पड़कर प्रगतिशील मनुष्य-जीवन से इतनी भिन्न हो गई और दूर जा पड़ी थी कि मनुष्य उसे बहुत दिनों तक सहन नहीं कर सका। उसके फलस्वरूप जो प्रतिक्रिया हुई उससे यूरोप के रोमैंटिक आन्दोलन का श्रीगणेश हुआ। इस आन्दोलन ने काव्य की कृत्रिम असामान्यता दूर कर दी और उसके स्थान में लोक-सामान्य भाषा और लोक-सामान्य भावों की सृष्टि की। भारतीय काव्य-साहित्य में भगवान् कृष्ण के असामान्य व्यक्तित्व की आड़ में एक ओर आलंकारिक और पिष्टपेपित भक्ति जो अपनी सांस्कृतिक उपयोगिता खो चुकी थी और दूसरी ओर अनगल किन्तु दुर्बल शृंगार का प्रवाह बहता रहा। हिन्दी के शृंगार-काल का हाल कौन नहीं जानता? मैथिलीशरण जी ने पहले-पहल इस अवनत स्तर

से कविता को ऊपर उठाने का उपक्रम किया। यही साधना उन्हें जन-समाज का कवि बनाने में समर्थ हुई। गुप्तजी 'हिन्दू' की भूमिका में एक स्थान पर कुछ क्षुब्ध से होकर कहते हैं 'हाय ! लेखक कही जन-साधारण का ही कवि हो सकता ! परन्तु प्रतिभा देवी का वह प्रसाद भी प्राप्त न हो सका।' हम गुप्तजी को यह विश्वास दिलाते हैं कि जन-साधारण का कवि होना ही प्रतिभा का सबसे बड़ा प्रसाद है और उस प्रसाद की प्राप्ति के लिए आपने जो साधना की है वह हिन्दी के इतिहास में आपका नाम अमर कर देने के लिए पर्याप्त है। नीचे के कुछ चित्र कितने सामान्य, किन्तु हमारे प्राणों के कितने सन्निकट हैं—

बैठी वहन के स्कन्ध पर, रखे हुए निज वाम कर  
कुल-दीप-सा बालक खड़ा था स्थिर वहाँ  
थी तोतली बाणी अहा, उसने मधुर स्वर से कहा  
'मातु अचुल को मैं अभी वह है कहाँ'

... ..

संचित किए रखे हुए, शुक वृन्द के चक्खे हुए  
कुछ बेर जो थे दीन शबरी के दिये  
खाकर जिन्होंने प्रीति से, शुभ मुक्ति दी भवभीति से  
वे राम रक्षक हो धुनधारण किये

( त्रिपथगा )

इसी पुस्तक में उस ब्राह्मण के घर का वर्णन आया है जिसके यहाँ पाण्डव वनवासी अतिथि बनकर पहुँचे थे। ऐसा शान्त, सरल, पवित्र वातावरण का घर हिन्दी के नवयुगीन आदर्शवाद के ही अनुकूल है।

कुछ लोग हिन्दी कविता में छायावाद के अवतरण से नवीन युग का श्रीगणेश मानते हैं। गीत-काव्य की छटा वास्तव में अभी-अभी देख पड़ी है, पर जहाँ तक नवीन भावनाओं का सम्बन्ध है, हम कह सकते हैं कि गुप्तजी के अन्तःकरण में उसकी आभा सबसे पहले जगी



## जयशंकर प्रसाद

नवीन युग की हिन्दी-कविता की वृहन्नयी के रूप में श्री जयशंकर प्रसाद, श्री सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' और श्री सुमित्रानन्दन पन्त की प्रतिष्ठा मानी जाती है। उपर्युक्त वृहन्नयी ऐतिहासिक दृष्टि से हिन्दी काव्य में युगान्तर उपस्थित कर चुकी है। यह कविता के अन्तरंग और बाह्यांगों की मौलिक सृष्टि करके साहित्य-समाज के सामने आई। इनमें भी ऐतिहासिक दृष्टि से श्री जयशंकर प्रसाद का कार्य सबसे अधिक विशेषता-समन्वित है। उन्होंने कविता विषय का सबसे प्रथम विस्तार किया, कल्पना और सौन्दर्य के नये स्पर्श अनुभव कराये। उनके पूर्व के हिन्दी-कवि, प्राचीन शृंगारिक कवियों के शृंगार से इतना भयभीत से हो गये थे कि वे उसे स्पर्श करने में ही संकोच मानने लगे थे। काव्य में मधुर भावों का प्रवेश सशंक दृष्टि से देखा जा रहा था, जिसके कारण कविता के प्रति आकर्षण की कमी हो रही थी।

हिन्दी में द्विवेदी-युग गद्य के अभ्युदय का युग था। विचारों का प्रकाश जितना गद्य में प्रकट होता है उतना पद्य में कठिनाई से हो सकता है। समूह की भाषा गद्य की ही हो सकती है, और उस समय समूह को भाषा की आवश्यकता थी। काव्य के द्वारा तर्क नहीं किया जा सकता, पर उस समय लोग तर्क पसन्द करते थे। अभ्युदयशील जनतावाद के युग में पद्य की अपेक्षा गद्य का अधिक प्रयोग किया जाना स्वाभाविक ही है, वही किया भी गया। सिद्धान्तों की चर्चा के लिए, साधारण विचार व्यक्त करने के लिए, वक्तृताओं के लिए, गद्य का सभी लोग प्रश्रय लेते हैं, उस युग के भी साहित्यिक आचार्य द्विवेदी जी की अधिकांश प्रतिभा गद्यशैली की व्यय



श्री जयशकर प्रसाद

आधुनिक काव्य-:  
रचना और विचार

थी । अंगरेजी में भी वर्ड्सवर्थ और गेली आदि नवीन काव्य-धारा के प्रवर्तक माने जाते थे, पर हाल के आलोचको ने वह श्रेय उनके पूर्व के कुछ कवियों को दिया है । जिसे सामान्य मानवता कहते हैं और जो यूरोप के रोमैण्टिक काव्य-प्रवाह का उद्गम है उसकी आरम्भिक व्यंजना गुप्तजी ने ही इस युग की हिन्दी में सर्वप्रथम की—

यही होता है जगदाधार ।

छोटा-सा घर आंगन होता, इतना ही परिवार ।  
 कहीं न कोई गासक होता और न उसका काम ।  
 होता नहीं भले ही तू भी, रहता केवल नाम ।  
 गाता हुआ गीत ऐसे ही रहता मैं स्वच्छन्द ।  
 तू भी जिन्हे स्वर्ग में सुनकर पाता परमानन्द ।  
 होते यन्त्र न तन्त्र और ये आयुध यान अपार ।  
 होता नहीं क्रान्ति कोलाहल शान्ति खेलती आप ।  
 जैसा आता वस वैसा ही जाता मैं चुपचाप ।  
 स्वजनो मे ही चर्चा छिड़ती, सो भी दिन दो-चार ।

यही होता है जगदाधार ।

यह हिन्दी के नवयुग की भावना ठीक वैसी ही है जैसी अंगरेजी में फ्रांस की राज्यक्रांति और यात्रिक-सभ्यता के प्रवेश-काल में उठी थी ।

मैथिलीगरण जी की काव्यसाधना विलकुल स्वदेशी ढंग की है । उसका मेल महाकवि रवीन्द्रनाथ ने नहीं मिलता । रवि बाबू का भावना-प्रवाह उन्मुक्त होकर दिग्दिगत में प्रसरित होता है । उनका मन्तक अपनी साधना से उन्नत, अपने गौरव से दीप्तिमान है । युगों के उपरान्त भारत ने ऐसा दिग्विजयी कवि प्राप्त कर अपने को धन्य माना है । यूरोप में रवि बाबू का आतक पूर्व के मध्याह्न-सूर्य की भांति छाया रहा है । उन्होंने समुद्र-समीर में गंभीर मंगल-ध्वनि मुनी है,

नीलाम्बर उनकी विश्वविजयिनी कविता-कामिनी का अंचल-प्रान्त बनकर कृतकृत्य हुआ है। उन्होंने विश्वप्रिया की उज्ज्वल आभा में समस्त क्षुद्रता तिरोहित कर दी है, दासत्व का सम्पूर्ण कलक-तिलक धो डाला है।

वेचारे मैथिलीशरण इतनी स्पर्धा नहीं कर सकते। उनकी साधना वैसी नहीं। वे दीन-दरिद्र भारत के विनीत, विनयी और नतगिर कवि हैं। कल्पना की ऊँची उड़ान भरने की उनमें शक्ति नहीं है, किन्तु राष्ट्र की और युग की नवीन स्फूर्ति, नवीन जागृति के स्मृति-चिन्ह हमें हिन्दी में सर्वप्रथम गुप्तजी के काव्य से ही मिलते हैं। वे रवि वावू की भाँति विश्व की अनंत सत्ता को कविता की ऐश्वर्यमयी साधना का अंग नहीं बना सके। वे महापुरुष की भाँति आज्ञा देकर नहीं भिक्षार्थी की भाँति आज्ञा पसारकर तृप्ति चाहते हैं। उनकी करुण काव्य-मूर्ति आधुनिक विपन्न और तृपित भारत को बड़ी ही शान्ति-दायिनी सिद्ध हुई है।

— — —

## जयशंकर प्रसाद

नवीन युग की हिन्दी-कविता की वृहन्नयी के रूप में श्री जयशंकर प्रसाद, श्री सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' और श्री सुमित्रानन्दन पन्त की प्रतिष्ठा मानी जाती है। उपर्युक्त वृहन्नयी ऐतिहासिक दृष्टि से हिन्दी काव्य में युगान्तर उपस्थित कर चुकी है। यह कविता के अन्तरंग और बाह्यांगों की मौलिक सृष्टि करके साहित्य-समाज के सामने आई। इनमें भी ऐतिहासिक दृष्टि से श्री जयशंकर प्रसाद का कार्य सबसे अधिक विशेषता-समन्वित है। उन्होंने कविता विषय का सबसे प्रथम विस्तार किया, कल्पना और सौन्दर्य के नये स्पर्श अनुभव कराये। उनके पूर्व के हिन्दी-कवि, प्राचीन शृंगारिक कवियों के शृंगार से इतना भयभीत से हो गये थे कि वे उसे स्पर्श करने में ही संकोच मानने लगे थे। काव्य में मधुर भावों का प्रवेश शशंक दृष्टि से देखा जा रहा था, जिसके कारण कविता के प्रति आकर्षण की कमी हो रही थी।

हिन्दी में द्विवेदी-युग गद्य के अभ्युदय का युग था। विचारों का प्रकाश जितना गद्य में प्रकट होता है उतना पद्य में कठिनाई से हो सकता है। समूह की भाषा गद्य की ही हो सकती है, और उस समय समूह को भाषा की आवश्यकता थी। काव्य के द्वारा तर्क नहीं किया जा सकता, पर उस समय लोग तर्क पसन्द करते थे। अभ्युदयशील जनतावाद के युग में पद्य की अपेक्षा गद्य का अधिक प्रयोग किया जाना स्वाभाविक ही है, वही किया भी गया। सिद्धान्तों की चर्चा के लिए, साधारण विचार व्यक्त करने के लिए, वक्तृताओं के लिए, गद्य का सभी लोग प्रश्रय लेते हैं, उस युग के भी साहित्यिकों ने लिया। आचार्य द्विवेदी जी की अधिकांश प्रतिभा गद्यशैली की स्थापना में ही व्यय



श्री जयशंकर प्रसाद

आधुनिक काव्य :  
रचना और विचार



हुई। छंद की ओर उतना ध्यान नहीं रहा, जितना व्याकरण की ओर। काव्य संगीत को छोड़कर साहित्यिकों ने गद्य-प्रवाह का पल्ला पकड़ा। कोई नहीं कह सकता कि वे अपने कार्य में असफल हुए। कुछ ही वर्षों के प्रयास से उन्होंने हिन्दी में गद्यशैली की ऐसी सुदृढ़ स्थापना कर दी जिसका लोहा अब भी माना जाता है। कविता के क्षेत्र में द्विवेदी-युग का अतिक्रमण किया जा चुका है। विचारों की दुनियाँ भी बदल चुकी है; पर गद्यशैली तो उसी युग की अब भी चल रही है। आज भी आचार्य द्विवेदीजी गद्य के सबसे बड़े अधिष्ठाता माने जाते हैं। जिस प्रकार काव्य में खड़ी बोली का प्रयोग सामयिक वातावरण का एक लक्षणमात्र था, उसी प्रकार गद्य का विकास भी। उसी वातावरण में रवि वर्मा के चित्रों का सार्वदेशिक सम्मान हो रहा था। उस वातावरण को हम एक प्रकार का सामूहिक पवित्रता-वादी, नवोत्साहपूर्ण वातावरण कह सकते हैं, जिसमें स्थूलता और कृत्रिमता की छाप भी देखी जाती है।

सब लोगों को इस प्रकार का वातावरण रुचिकर नहीं होता। यदि कुछ लोग सिद्धान्त-निरूपण और तर्क पसन्द करते हैं तो सब लोग नहीं कर सकते। गद्य का चमत्कार उन्हीं के कानों में संगीत से बढ़कर आनन्द उत्पन्न कर सकता है जिनको वैसी अभिरुचि हो। बहुत से ऐसे आदमी मिलेंगे जो श्री महावीरप्रसाद द्विवेदी के गद्यसौन्दर्य को श्री सुमित्रानन्दन के छन्दों से अधिक पसन्द करें, पर बहुत से ऐसे नहीं भी मिलेंगे। 'कविता-कलाप' की रचनाएँ तो आज बहुत ही कम रुचिकर लगेंगी, उनकी श्रृंगार सम्बन्धी कविताएँ तो निम्न कोटि की समझ पड़ेगी। उनमें कवियों का हृदय खुलकर कल्पना और भावना की तरंगों में बहा ही नहीं। जिन्होंने रवीन्द्रनाथ की 'उर्वशी' पढ़ी है, फिर 'कविता-कलाप' की 'तिलोत्तमा' आदि का वर्णन पढ़ा है; वे यह समझ लेंगे कि द्विवेदी-युग कविता के लिए कितना अनुपयोगी और अनुर्वर



था । यदि काव्य के लिए अनुपयोगी न होता तो शायद इतने अल्प समय में गद्य की इतनी सुन्दर प्रतिमा खड़ी न की जा सकती । कविता के लिए अनुपयोगी हो, तो भी हिन्दी के लिए वह सुयोग ही था ।

उस समय की प्रचलित कविता की दिशा बदलने में अग्रणी श्री जयशंकर प्रसाद ही ठहरते हैं । श्री श्रीधर पाठक की अनूदित कृतियों के अतिरिक्त उनकी अन्य रचनाएँ प्रसादजी के पहले की नहीं हैं । कवि श्री रत्नाकर प्राचीन पौराणिक कथा-वस्तुओं को लेकर आलंकारिक रचनाएँ कर रहे थे । उनकी भाषा पुरानी और काव्य-संस्कृति मध्य-कालीन थी । नवीनता केवल नवीन रूपको, आलंकारों और प्राचीन भावों को नवीन उक्तियों से सज्जित करने में थी । आप कह सकते हैं कि कथानक के प्राचीन होने से क्या उनका चित्रण नवीन नहीं हो सकता ? हो सकता है, जैसा मैथिलीशरण जी के 'साकेत' आदि काव्यों में हुआ भी है, किन्तु रत्नाकर जी की वह दृष्टि नहीं थी । वे प्राचीन आत्मा में नव्य प्रकृति का सन्निवेश नहीं करना चाहते थे । इसलिए उन्होंने प्राचीन आत्मा को ही रंगीन बनाकर उपस्थित किया । उनकी रचना इसीलिए उन्नत-बहुल और आलंकारिक हुई । एक बात यहाँ और नमझने की है । जिसे हम आज प्राचीन या मध्यकालीन कहते हैं वह उन-उन कालों में प्राचीन नहीं थी जब उसकी सृष्टि हुई थी । उदाहरण के लिए मूरदासजी को नीजिए और उनकी तुलना रत्नाकर से कीजिये । मूरदासजी के काव्य में वही भाव अतिशय प्राकृतिक, रमण्य, मनोरम और पणिपुष्ट संस्कृति के उन्नायक होकर आये हैं । उनकी काव्यधारा 'रत्नाकर' जी की-सी उन्नत-बहुल, अलंकृत और कठोर नाट्यिक (pedantic) नहीं है ।

श्री मैथिलीशरण गुप्त तथा पद्मिनी अयोध्यानिह उपाध्याय काव्यगत नवीनता, एक नया मंदन और नई दृष्टि लेकर आये । रत्नाकर जी के 'मंगलाचरण' ने गुप्त जी के 'जन्मदिवस' की तुलना करने पर यह स्पष्ट

हो जाता है कि शैली में एक नई खराद और काव्य में पौराणिकता के स्थान पर आदर्शमय मनोभावों का प्रवेश भी हो रहा है। किन्तु वह प्रवेश भी आरंभिक और आंशिक है। मैथिलीशरणजी में वह एक करुण मानवीय सात्विकता तथा उपाध्यायजी में प्रशान्त सात्विकता तक सीमित है। अपने समय के ये उत्थान कम उल्लेखनीय नहीं हैं, किन्तु ये शैशवावस्था के हैं। ये जीवन की व्यावहारिक वास्तविकताओं और यौवनोद्वेग की किरणों से ऊष्म नहीं है। कथावस्तु प्राचीन है, यद्यपि निरूपण नया है। सामाजिक और सांस्कृतिक दृष्टि पूर्वयुग की है। उदाहरण के लिए गुप्तजी की नवीनतम रचना 'द्वापर' काव्य को भी देखे, तो स्त्री का वही करुण समर्पण, भावुक परावलम्बन आदि देखने को मिलेंगे। काव्य-चित्र और काव्य-शैली भी व्यक्त, स्थूल रेखावद्ध, अनुदात्त और अनुत्कर्षपूर्ण है। सिख गुरु के प्रभाव के कारण उपाध्यायजी में करुणा की अपेक्षा शान्त और भावना की अपेक्षा कर्तव्यपरायणता की प्रमुखता है किन्तु दोनों ही एक ही युग के दो रत्न, साहित्य में भी समानधर्मी, सांस्कृतिक दृष्टि भी मिलती-जुलती। कुछ समीक्षकों ने लिखा है कि इन कवियों का प्रकृति-प्रेम और प्राकृतिक चित्रण भी उल्लेखनीय है, किन्तु प्रकृति का स्वतन्त्र और वास्तविक चित्रण तथा उसकी निजी सत्ता के प्रति आकर्षण हमें इन कवियों में कहीं नहीं देख पड़ा। यत्किंचित् वह उपाध्यायजी में है, पर कथा के अग्र-रूप में ही। यह भी एक कारण है कि हमें इन कवियों में प्रबन्ध-रचनाओं की ही प्रवृत्ति देख पड़ती है, सुन्दर भाव-गीतों की सृष्टि की नहीं।

श्री जयशंकर प्रसाद ने काव्य के लिए परम आवश्यक माधुर्य भाव की सृष्टि प्राकृतिक वर्णनों द्वारा आरम्भ की। 'चित्राधार' की उनकी उस काल की कविताएँ लोगों को अनोखी लगी होगी।

'चित्राधार' से प्रकृतिप्रेम की जो कविता आरम्भ हुई उसका विश्लेषण करने पर कई बातें मालूम होती हैं। एक तो वह गीत-कविता

के रूप में है। जहाँ छोटी-छोटी भावनाएँ एक में केन्द्रित होकर गेय हो उठती हैं, उसे गीत-काव्य कहते हैं। हिन्दी के आलोचकों ने गीत-काव्य के सम्बन्ध में भयानक भ्रम फैला रखा है। अपनी विचित्र व्याख्याओं में वे कहा करते हैं कि जहाँ अंतःसौन्दर्य व्यक्त करना होता है वहाँ गीत-काव्य द्वारा और जहाँ बाह्य-सौन्दर्य व्यक्त करना होता है वहाँ प्रबंध-काव्य द्वारा किया जाता है। पर इस प्रकार की बात वास्तव में है नहीं ! द्विवेदी-कालीन काव्यकारों या पुस्तक-रचयिताओं को ही लीजिए। क्या उनमें हम केवल बाह्य आकार-प्रकार और व्यवहार की स्थूल वर्णना ही मुख्यतः नहीं पाते ? यही नहीं, प्रेम-मूलक जिन कविताओं में वे समीक्षक अन्तःसौन्दर्य देखा करते हैं उनमें कहीं-कहीं तो अन्तःसौन्दर्य यही होता है कि वे एक उत्तेजनाशील प्रज्वलन मात्र उत्पन्न करती हैं। यदि देखा जाय तो इस प्रकार के अन्तःसौन्दर्य से तो बाह्य-सौन्दर्य ही श्रेष्ठ है। इसी के विपरीत हम प्रबंध काव्यों के विस्तृत कथानकों और चरित्र-चित्रणों में जो ऊपरी दृष्टि से बाह्य प्रतीत होते हैं उत्कृष्ट श्रेणी का अन्तःसौन्दर्य देखते हैं। वास्तव में सौन्दर्य की सत्ता किसी काव्य-साधने की वंदिनी नहीं। वर्णनात्मक और गीतात्मक काव्य-भेद से इसके बाह्य और आन्तर सौन्दर्य के भेद करना मेरे विचार से असंगत है। गीत-काव्य और प्रबंध रचना में भेद यह है कि एक में काव्य किसी एक ही सूक्ष्म किन्तु प्रभावशाली मनोभाव, दृश्य या जीवनसमस्या को लेकर केन्द्रित हो जाता है और दूसरे में बहुमुखी जीवनदशाओं और स्थितियों का चित्रण किया जाता है। महाकाव्य की भूमिका प्रायः उदात्त और स्वर गम्भीर हुआ करता है, जबकि गीतों में माधुर्य की प्रधानता होती है और मुक्तक काव्य में मानसिक स्वरूपों, सूक्ष्म और रहस्यमय मनोगतियों की सुषमा अधिक देखने को मिलती है। दोनों में ही उच्च कोटि के जीवन-सौन्दर्य की अभिव्यक्ति हमें मिल सकती है।

यह सब कहने की आवश्यकता इसलिए पड़ी है कि उपर्युक्त अद्भुत आलोचको के कारण हिन्दी काव्य जगत् में अत्यन्त हानिकारिणी विचार-परम्परा स्थिर होती जा रही है। जहाँ कोई सौन्दर्य नहीं वहाँ अन्तः सौन्दर्य देखा जाता है। जहाँ सौन्दर्य है उसकी अवहेलना की जाती है। जो गीत-काव्य केवल काव्य संवधी रूपात्मक वर्गीकरण की वस्तु है उसे जीवन के अन्तःसौन्दर्य का प्रतिनिधि समझा जाता है। यह सबका सब भीषण भ्रम है। कविता की प्रकृत समीक्षा में न कही गीत-काव्य है, न कही अगीत काव्य। न कही अन्तःसौन्दर्य है, न कहीं बाह्य सौन्दर्य। सब प्रकार के काव्य में सब प्रकार का सौन्दर्य समाहित किया जाने योग्य है। हमें देखना यही चाहिए कि कहाँ पर क्या है ?

श्री जयशंकर प्रसाद के 'चित्राधार' में उनकी विशिष्ट प्रकार की दार्शनिक अभिव्यक्ति के कारण प्रकृति-प्रेम एक विशिष्ट प्रकार से व्यक्त हुआ है। अंगरेज कवि वर्ड्सवर्थ की भांति प्रकृति के प्रति उनका निसर्गसिद्ध तादात्म्य नहीं देख पड़ता। प्रत्येक पुरुष में उन्हें वह प्रीति नहीं जो वर्ड्सवर्थ की थी। प्रत्येक पर्वत, प्रत्येक घाटी उनकी आत्मीय नहीं। वे प्रत्येक पक्षी को प्यार नहीं करते। यह 'चित्राधार' की बात कही जा रही है। उसमें उनका प्रेम रमणीयता से है, प्रकृति से नहीं। वे सुन्दरता में रमणीयता देखते हैं, सर्वत्र नहीं। इस रमणीयता के संबंध में उनकी भावना रति की भी है और जिज्ञासा की भी। रति उनका हृदय-पक्ष है, जिज्ञासा उनका मस्तिष्क-पक्ष। कहीं-कहीं वे रमणीय दृश्यो को देखकर मुग्ध होते और कहीं-कहीं प्रश्न पूछते हैं कि यह रमणीयता इसमें कहाँ से आई। यदि अधिक छान-बीन की जाय तो देखा जायगा कि मुग्ध होने वाले स्थल कम हैं, जिज्ञासा के स्थल अधिक। जिज्ञासाओं की व्यजना यह है कि वे प्रत्येक रमणीय वस्तु में चैतन्य ज्योति देखते हैं। अवश्य ही यह चैतन्य ज्योति कवि के हृदय

मे चमत्कार उत्पन्न करती है। यह चमत्कार आरम्भ मे जीवन के किसी गहन स्तर को स्पर्श करता कम देख पड़ता है। नवयुवक कवि यद्यपि अनेक बार इस प्रकार की जिज्ञासाएँ करके दिव्य सौन्दर्य का सकेत करता है, पर उसकी सामान्य दृष्टि किसी तात्त्विक निष्कर्ष तक नहीं पहुँचती। उसकी सौन्दर्य-भावना का विकास व्यापक नहीं होता। वह प्रकृति के रम्य रूपों और नारी की मनोहरता तक ही परिमित रहती है। जिस प्रकार ब्रजभाषा के कवि प्रकृति का वर्णन मनुष्यजगत का उद्दीपन बनाकर करते थे, उसी प्रकार अनेक बार जयशंकर जी ने भी किया है; किन्तु उनकी भावना आरम्भ से ही अधिक सूक्ष्म और उन शृंगारी कवियों की अपेक्षा अधिक परिष्कृत और जिज्ञासामय है। यह जिज्ञासा ही आगे उनके विकास मे सहायक हुई है। यदि 'चित्राधार' मे ये जिज्ञासाएँ न होतीं, तो प्रसाद जी प्रेमाख्यानक शृंगारी कवियों की श्रेणी से ऊपर उठकर उच्चतर रहस्य-काव्य का सृजन न कर पाते।

'चित्राधार' से आगे बढ़ने पर श्री जयशंकर प्रसाद के प्रकृति-प्रेम और मानव-चरित्र संबंधी धारणा को उत्तरोत्तर गहराई मिलती है। उनकी जिज्ञासा-वृत्ति का विकास होता है। 'प्रेम-पथिक' इसका प्रमाण है। इसमे प्राकृतिक वर्णन मनुष्यों की कहानी के लिए सुरम्य वाता-वरण बन गया है और मानव-सौन्दर्य केवल कुतूहल की वस्तु न रहकर एक अनुपम त्याग की भावना में पर्यवसित हो गया है। प्रकृति के प्रेम से हटकर उनकी जिज्ञासा मनुष्यों के प्रेम में समाविष्ट हो गई है। जिज्ञासा का तार नहीं टूटता। इसी मे कवि का विकास देखा जा सकता है। 'प्रेम-पथिक' मे कवि की मनुष्यप्रेम सम्बन्धी जिज्ञासा का स्वरूप प्रकट हुआ है। यहाँ कवि एक तात्त्विक निष्कर्ष तक पहुँच सका है। प्रेम अनन्त है, उसका ओर-छोर नहीं है। उसकी परिणति पूर्ण त्याग मे है। इसमें बड़ी स्वच्छता और सात्विकता है। यह न

समझना चाहिए कि प्रसाद जी का यह प्रेम-संबंधी आदर्श प्राचीन आध्यात्मिक गतानुगतिकता का परिणाम है। इसमें कवि की अपनी अनुभूति और विचारणा का भी योग है। इसका भाव-चित्रण तथा प्राकृतिक दृश्यावली कवि के हृदय के योग से अपनी स्वतन्त्र विशेषता रखती है। इसमें परम्परा-रक्षण के स्थान पर नवीन उद्योग है। बाह्य प्रकृति की रमणीयता के साथ-साथ प्रेम की रमणीयता की यह छोटी-सी आख्यायिका हिन्दी में एक नवीन भाव-धारा का आगमन सूचित करती है। प्रेम-पथिक का यह छोटा-सा कथानक कवि के स्वच्छ जीवन-क्षण में लिखा गया है।

‘आसू’ प्रसादजी का विरहकाव्य है। यह बड़ी ही मनोरम गीतकविता है। हिन्दी में इसकी गणना थोड़ी-सी उत्कृष्ट रचनाओं में की जा सकती है। आधुनिक हिन्दी में जो थोड़े-से प्रथम श्रेणी के विरह-गीत हैं उनमें ‘आसू’ का भावना-सकलन श्रेष्ठ होने के कारण वही उत्तम गीत है। ‘आसू’ को अध्यात्म और छायावाद आदि का नाम देकर उसे जटिल बना देने के पहले उसको उसके प्रकृत रूप में देखना चाहिए। विरह का इतना मार्मिक वर्णन करने वाले कवि को किसी बाद की छाया लेने की जरूरत नहीं—उसकी उच्चता स्वतः सिद्ध है। काव्य-विकास के जो परमाणु खिलकर ‘आसू’ में निखरे हैं, उन्हें बादो के बखेड़े में डाल देने की हम तजवीज नहीं कर सकते। कवि के साथ यह अन्याय अनुचित होगा।

‘आसू’ प्रसादजी की पूर्व की रचनाओं से बहुत आगे है। उसमें ‘चित्राधार’ की-सी हलकी, चमत्कार-चंचल दृष्टि नहीं है; न ‘प्रेम-पथिक’ का-सा ‘रोमांटिक’ प्रेमादर्श का निरूपण है—वह अधिक गहरी चीज है। ‘आसू’ कवि के जीवन की वास्तविक प्रयोगशाला का आविष्कार है। ‘आसू’ में कवि निःसंकोच भाव से विलास-जीवन का वैभव दिखाता, फिर उसके अभाव में आसू बहाता और अन्त में जीवन से

समझीता करता है। विलास में जो मद, जो विराट आकर्षण है उसे कवि उतने ही विराट रूपकों और उपमानों से प्रकट करता है। उसके अभाव में जो वेदना है वही 'आसू' बनकर निकली है। इसे आप कवि का आत्म स्वीकार मान सकते हैं, जिससे बढ़कर काव्योपयोगी वस्तु दूसरी है ही नहीं। यह कहने से क्या लाभ कि यह वियोग किसी परोक्ष सत्ता के प्रति है, जब प्रत्यक्ष जीवन का यह वियोग अधिक मार्मिक और अधिक सत्य है ? जब कवि किसी अत्यन्त आवश्यक सांसारिक समस्या पर अपने अन्तरतम की बातें कह रहा है, तब उसे उसी रूप में न ग्रहण कर हम न अपने प्रति न्याय करते हैं न कविता के प्रति। 'आसू' में छायावाद कहाँ है ? उसके वियोग-वर्णन में ? नहीं वह तो साक्षात् मानवीय है ? क्या उसकी सम्मिलन-स्मृति में ? नहीं, वह तो कवि की साहसपूर्ण आत्माभिव्यक्ति है। हिन्दी में जब किसी के पास इतनी शक्ति नहीं थी कि वह इस तरह की बातें कहे, तब प्रसादजी ने उन्हें कहा ! यह साहस और कवि की संवेदना स्वतः ही काव्य को आध्यात्मिक ऊँचाइयों पर ले गई है। दूसरे अध्यात्म का आवरण पहनाने की इसे आवश्यकता नहीं।

हां, इस सम्पूर्ण वर्णन में जो मानवीय और प्रकृत है, एक अन्तर्निहित रहस्यात्मक या आध्यात्मिक ध्वनि भी आद्यंत सुन पड़ती है, यही है 'आसू' की रहस्यात्मकता। इसका कारण यह है कि मानवीय प्रेम या सौन्दर्य आदि 'आसू' काव्य में केवल स्थूल प्रेम या सौन्दर्य नहीं है, वे प्रेम और सौन्दर्य रूप आत्मा के अंग बन गये हैं। 'आसू' में मानवीय प्रेम और विरह एक नवीन रहस्यात्मक दीप्ति से दीपित हैं। यही अंतर है, सूफी-प्रेम और सौन्दर्य की अभिव्यक्तियों में और प्रसादजी के प्रकृत रहस्य-काव्य में। सूफी, प्रेम और सौन्दर्य रूप आत्मा के चित्रण को ही लक्ष्य मानकर, केवल आनुपंगिक रूप से मानव-जीवन के दृष्टान्त लेते हैं; किन्तु प्रसादजी अथवा आधुनिक छायावादी दृश्यमान मानव-जीवन

को ही लक्ष्य मानकर उसकी अलौकिकता की भांकी देखते हैं। यह स्पष्ट है कि इसी कारण मानवीय मनोविज्ञान, दृश्यो, परिस्थितियों और व्यापारों की नियोजना आधुनिक छायावाद में प्राचीन सूफी-काव्य की अपेक्षा अधिक सफल और यथार्थोन्मुख हुई है।

‘आसू’ सब प्रकार से एक मानवीय विरह-काव्य है। तभी उसके अन्त में जो तात्त्विक निष्कर्ष है वह हमारे इस जीवन के लिए आशाप्रद और उपयोगी सिद्ध हो सकता है। सम्पूर्ण काव्य को परोक्ष विरह मानने से अन्तिम पक्तियों की मार्मिक रहस्यात्मकता का न हम अर्थ समझ सकेंगे, न रसानुभव कर सकेंगे। ‘आसू’ की अन्तिम पक्तियों की शिक्षा हम पर तभी प्रभाव कर सकेगी जब हम उसे मानवीय आत्मकथा मानें। यदि वह छायावाद है तो इसी अर्थ में कि वह मानवीय प्रेम अपने उत्कर्ष में एक अलौकिक आध्यात्मिक छाया से सम्पन्न हो उठा है। कवि की अनुभूतियों के साथ इसी रीति से न्याय किया जा सकता है।

‘आसू’ के अनन्तर कुछ समय तक प्रसादजी की कविता का वैसा परिपाक कहीं नहीं देख पड़ता। ‘भरना’ में कुछ अच्छी रचनाएँ बहुत-सी साधारण कृतियों के साथ मिली होने के कारण अच्छा प्रभाव नहीं उत्पन्न करती। प्रगतिशील समय के नवीन बौद्धिक प्रयोगों और उसकी निर्णयहीन अव्यवस्था में प्रसादजी अपने को पुनः डुबा देते हैं। उनकी वाणी वहाँ प्रकृत रीति से कम ही भँकृत हुई है, उनके स्वर का निसर्ग उच्छ्वास वहाँ नहीं सुन पड़ता। इसका कारण ढूँढ़ने बहुत दूर नहीं जाना है। यह तो उनके विकास के साथ-साथ स्पष्ट देख पड़ता है। प्रसादजी मूलतः प्रेमरहस्य के कवि हैं। सामाजिक विचारणा में वे ‘मिल’ की भाँति व्यक्तिवादी हैं और सामूहिक प्रगति सम्बन्धी उन आदर्शों से अमुप्रेरित हैं जो मध्यवर्ग के बौद्धिक और औद्योगिक उत्थान के फल-स्वरूप उत्पन्न हुए थे, जिनमें स्वभावतः अल्पसंख्यक उच्चवर्ग और



उसके ह्लासोन्मुख-संस्कारों के विरुद्ध नवीन जनसत्तात्मक भावों का प्राधान्य था। यूरोप में यही प्रगति 'लिवरनिज्म' के नाम से प्रसिद्ध हुई, अब और भी जनसत्तात्मक राष्ट्रों में, आवश्यक परिवर्तनों के साथ प्रचलित है। राष्ट्रीय औद्योगीकरण वर्गसंघर्ष और शोषण के कटु अनुभवों से उत्पन्न नवीन 'यथार्थवाद' का प्रसादजी के साहित्य में केवल एक आभास मिलता है। यद्यपि प्रसादजी की मूल प्रवृत्ति 'यथार्थोन्मुख' ही है किन्तु संकीर्ण अर्थ में 'यथार्थवादी' वे नहीं हैं। कोरा भौतिक दर्शन और वैज्ञानिक प्रगति से आक्रान्त मनोभाव प्रसादजी में हम नहीं पाते।

प्रसादजी मनुष्यों के और मानवीय भावनाओं के कवि हैं। शेष प्रकृति यदि उनके लिए चैतन्य है, तो भी मनुष्य सापेक्ष है। यह विकास-भूमि यदि संकीर्ण है तो भी मनुष्यता के प्रति तीव्र आकर्षण से भरी हुई है। 'आसू' में प्रसादजी ने यह निश्चित रीति से प्रकट कर दिया है कि मानुषीय विरह-मिलन के इंगितों पर वे विराट प्रकृति को भी साज सजाकर नाच नचा सकते हैं। यह शेष प्रकृति पर मनुष्यता के विजय का शंखनाद है। कवि जयशंकर प्रसाद का प्रकर्ष यही पर है। यही प्रसादजी प्रसादजी है। 'आसू' में वे वे हैं। 'भरना' में एक विचित्र अवसाद, जो नवीन बौद्धिक अन्वेषणों और तज्जन्य संशयो का परिणाम जान पड़ता है, बहुत ही स्पष्ट है। 'प्रेम-पथिक' की आदर्शात्मक भावधारा की प्रतिक्रिया भी इसमें दिखाई देती है। यह प्रसादजी के मानसिक विकास की दृष्टि से परिवर्तन-काल की सृष्टि है, किन्तु प्रसादजी जैसे प्रतिनिधि कवि के लिए जो नवीन प्रयोगों में ( सामयिक विचार-प्रवाहों के नये चक्रों में ) स्वभावतः व्यस्त रहते थे, यह कुछ आश्चर्यजनक नहीं है। प्रश्न यह अवश्य है कि वे नवीन प्रयोग कौन से हैं जिनका अनिवार्य परिणाम 'भरना' है। मेरे विचार से ये वे प्रयोग हैं जो प्रसादजी को क्रमशः आशा और प्रमोद के लोक से हटाकर जीवन

की गम्भीर परिस्थितियों का साक्षात्कार करा रहे थे। अवश्य ही यह साक्षात्कार 'भरना' में स्पष्ट नहीं है, केवल भावपरिवर्तन की झलक भर है; किन्तु कटु वास्तविकता, गम्भीर जीवनानुभव तथा स्थान-स्थान पर प्रकट होने वाली आलोकरहित प्रगाढ़ निराशा की वे प्रेरक शक्तियाँ भी उत्पन्न हो रही थीं जिनका परिपाक हम आगे चलकर 'कामायनी' काव्य में देखते हैं। यद्यपि प्रसाद जी में मानवता, उसकी शक्ति और सम्भावना के प्रति इतनी सुदृढ़ आस्था थी कि 'कामायनी' काव्य दुःखान्त होने से बच गया, किन्तु अपने युग की सामाजिक और सांस्कृतिक असाध्य हीनताओं के प्रति प्रसादजी की विरक्ति, क्षोभ और आवर्जना, 'कामायनी' में कम परिस्फुट नहीं हुई है। उन्हीं का उद्गम स्रोत हमें 'भरना' में दिखाई देता है।

अपनी मर्मग्राहिणी प्रतिभा के द्वारा मानव-प्रकृति का विश्लेषण कर प्रसादजी ने 'कामायनी' काव्य की रचना की है। इसमें मानवीय प्रकृति के मूल मनोभावों को बड़ी सूक्ष्म दृष्टि से पहचानकर सग्रह किया गया है। यह मनु और कामायनी की कथा तो है ही, मनुष्य के क्रियात्मक, बौद्धिक और भावात्मक विकास में सामंजस्य स्थापित करने का अपूर्व काव्यात्मक प्रयास भी है। यही नहीं, यदि हम और गहरे पैठें तो मानव-प्रकृति के गाव्वत स्वरूप की झलक भी इसमें मिलेगी। आध्यात्मिक और व्यावहारिक तथ्यों के बीच सतुलन स्थापित करने की सर्वप्रथम चेष्टा इस काव्य में की गई है। कोई साधारण योग्यता का कवि इन कार्य में कदापि सफल नहीं हो सकता। इसके लिए मानवीय वस्तुस्थिति से परिचय रखनेवाली जिस मर्मभेदिनी प्रकृति की आवश्यकता है, वह प्रसादजी को प्राप्त हुई है। उन्होंने अपनी प्रतिभा के बल से शरीर, मन और आत्मा; कर्म, भावना और बुद्धि; क्षर, अक्षर और उत्तम तत्वों को सुसलग्न कर दिया है। यही नहीं, उन्होंने इन तीनों का भेद मिटाकर इन्हे पर्यायवाची भी बना दिया है। जो

मनु और कामायनी है, वही आधुनिक पुरुष और नारी भी है; यही नहीं, शाश्वत पुरुषत्व और नारीत्व भी वही है। एक की साधना से सबकी साधना बन जाती है। महाराज मनु ने एक बार मानव-स्वभाव की कठोर परीक्षा करके 'मनु-स्मृति' की रचना की थी। उसमें उन्होंने ब्रह्मचर्य, गार्हस्थ्य, वानप्रस्थ और सन्यास, इन चार आश्रमों की नियोजना की थी। इस आश्रम-संस्था के मूल में जो सुदृढ़ और परीक्षित मनोविज्ञान है, वह समय पाकर विस्मृत हो गया। प्रसादजी ने उसका काव्यमय रूप पुनः प्रस्थापित किया है। उसकी ओर लोगों का ध्यान अवश्य आकर्षित होगा। इस काव्य में मनु, मानव या मनस्तत्त्व के स्वरूप का बौद्ध, योग तथा सांख्य आदि शास्त्रों के विश्लेषण से; वैदिक तथा पौराणिक कथाओं की अनुश्रुति पर, मनु-स्मृति का सामयिक अनुशीलन, अनुसरण और संशोधन करते हुए; आधुनिक रूचि के अनुकूल, नारी की महिमा का विशेष रूप से प्रकाश करने के लिए, उल्लेख किया गया है। मनोविज्ञान में काव्य और काव्य में मनोविज्ञान यहाँ एक साथ मिलते हैं। मानस (मन) का ऐसा विश्लेषण और काव्यमय निरूपण हिन्दी में शायद शताब्दियों के बाद हुआ है। इसी-लिए मैं इस काव्य का अभिनन्दन गोस्वामी तुलसीदासजी की इन स्मरणीय पक्तियों से करता हूँ—

अस मानस मानस चख चाही

भइ कवि बुद्धि विमल अवगाही

कवि की 'इस 'मानस-रचना' को मन की आँखों से देखने पर प्रकट होता है कि उसमें मन की नैसर्गिक इच्छाओं और भावनाओं के विस्तार का पूर्ण अवसर देकर उसके उदात्त स्वरूप का उद्घाटन किया गया है और साथ ही एक अनुपम समरसता में सजाकर उसे विशृङ्खल बनने से बचाया गया है। आप कह सकते हैं कि यह समरसता भी अपनी सीमारेखाएँ बनाकर रूढ़ि का रूप धारण कर सकती है। सम्भव है

ऐसा हो, किन्तु इस भय से कोई कवि अपने काव्य में आवश्यक सन्तुलन (equilibrium) की नियोजना बिना किये कैसे रह सकता है ? फिर आप पूछ सकते हैं कि क्या वह पुरानी रूढ़ि के स्थान पर नई रूढ़ि का स्थापना करना नहीं हुआ ? इसके उत्तर में कहूँगा कि सम्भव है ऐसा भी हो, किन्तु हम यह भूल नहीं सकते कि नई रूढ़ि में हमें नये जीवन का रस मिलता है जब कि प्राचीन रूढ़ि में ताजे जीवन-स्रोतों का अभाव ही नहीं होता, नई जीवन-धारा को अपनी कठोर शिलाओं में दबा रखने की दुश्चेष्टा भी होती है। यह दोनों का अन्तर भी कम ध्यान देने योग्य नहीं। और सबसे बड़ी बात तो यह है कि कामायनी एकांकी और अव्यावहारिक, निर्बल तथा हासोन्मुख रूढ़ि के स्थान पर, व्यापक और बहुमुखी जीवन-दृष्टि का सन्देश सुनाती और नियोजना करती है।

‘कामायनी’ काव्य अपने पूर्व युग की कृतियों से अनेक विशेषताएँ रखता है। प्रथम, उसका मनोवैज्ञानिक आधार सुविकसित और प्रौढतर है तथा उसमें एक व्यापक अतर्निहित दार्शनिक निरूपण अपने लिए स्थान बना सका है। यह निरूपण प्रसाद जी की समन्वयशील विचारणा का परिणाम है। द्वितीय, कामायनी में पूर्वयुग की नीतिवादी प्रतीक-व्यंजना के स्थान पर आनन्दवादी आध्यात्मिक व्यंजना की स्थापना है। तृतीय, इसमें पूर्व युग की ‘प्रवृत्ति और निवृत्ति’ की बँधी हुई, आदर्शवादी लीक को तोड़ कर जीवन-प्रयोगों का विस्तार दिखाया गया है। यह विस्तार नवीन युग की यथार्थोन्मुख प्रवृत्तियों का प्रतीक है। चतुर्थ, रहस्यवाद और प्रेमाख्यानक काव्य के भीतर प्रसादजी ने नवीन सांस्कृतिक निर्माण का कार्य प्रचुर परिमाण में ‘कामायनी’ द्वारा दिया गया है। और पंचम, केवल काव्योत्कर्ष की दृष्टि से भी कामायनी का स्थान आधुनिक हिन्दी में अत्यन्त ऊँचा है।

प्रसादजी का साहित्य सच्चे अर्थ में नवीन जीवन से सम्बद्ध है

और वह आधुनिक समस्याओं का हल भी उपस्थित करता है। वह साम्प्रतिक जीवन का उन्नायक है। उनका नाटक-साहित्य इतिहास और 'रोमांस' के भीतर से नई सांस्कृतिक जागृति में सहायक हुआ है। यह बात साहित्य के विद्यार्थियों से छिपी नहीं है कि पश्चिमी सांस्कृतिक उत्थान ('रिनेसा') के प्रभातकाल में भी ऐसी ही प्रवृत्तियाँ साहित्य में दिखाई दी थी। प्रसादजी की आख्यायिकाएँ या छोटी कहानियाँ कोमल, कल्पना-विशिष्ट किन्तु उत्थानमूलक भावनाओं से भरी पड़ी हैं। उनके दोनों उपन्यासों में एक (कंकाल) रुढ़िबद्ध जाति-प्रतिष्ठा के विरुद्ध और दूसरा (तितली) उच्चवर्गीयता के विरुद्ध आन्दोलन करता है। तितली के नायक और नायिका दोनों ही श्रमिक वर्ग के हैं और यद्यपि वे कम्युनिस्ट लेखकों के इस श्रेणी के चरित्रों की भाँति कर्कश, संघर्षमय और घृणाभिभूत नहीं हैं, फिर भी अपनी वर्गचेतना से रिक्त नहीं हैं और भारतीय श्रमिक की संस्कारी परम्पराओं से युक्त हैं। और प्रसादजी का काव्य, चाहे उसे छायावाद कहिए या रहस्यवाद, मानवीय भूमि पर ही खड़ा हुआ है। अपने काव्य के लिए जो कतिपय दार्शनिक उद्भावनाएँ उन्होंने की हैं, उनसे यह आभास मिल जाता है कि प्रसादजी शक्ति और आनन्द की ऊँची मानसिक अभिव्यक्ति को ही काव्य का मुख्य लक्ष्य मानते हैं। मैं यह नहीं कहता कि प्रसादजी की रचनाओं में कही मानसिक शैथिल्य, खुमारी या ऐन्द्रिय विकार है ही नहीं, कतिपय क्षणों में उन्होंने जीवन-संघर्ष के प्रति भीरुता या पलायन का भाव भी प्रकट किया होगा, किन्तु उन्हें हम अपवाद-स्वरूप ही मान सकेंगे।

अवश्य प्रसादजी का साहित्य 'रोमैन्टिक' या कल्पना-प्रधान श्रेणी में रक्खा जायगा, किन्तु रोमान्स के अन्तर्गत प्रगतिशील साहित्य भी आ सकता है और ह्लासशील भी। रोमैन्टिक नाम से ही कुछ-का-कुछ समझ बैठना ठीक नहीं। हमें साहित्य की परीक्षा उसमें निहित मनो-

भावना से ही करनी होगी । जो 'प्रगतिशील' महानुभाव केवल ऊपरी दृष्टि से जीवन और साहित्य का ऐक्य देखना चाहते हैं, जो साहित्य की भावनात्मक गहराई में नहीं पैठना चाहते, जिनके लिए साहित्यिक प्रगति की पराकाष्ठा 'लाल तारा' तक पहुँचकर रह गई है और जो स्वभावतः 'रोमान्स' नाम से ही नफरत करने लगे हैं (मैं कह सकता हूँ उनमें से बहुतों की नफरत केवल कागजी है) उन्हें मैं साहित्य का समीक्षक मानने से इन्कार करता हूँ । उन्हें चाहिए कि वे राजनीतिक गुटबन्दी के भीतर ही अपने विचारों का आदान-प्रदान किया करें ।

यहाँ मैं उन असाहित्यिक प्रगतिवादियों के लिए उन्हीं के एक गुरुदेव की सम्मति का कुछ अंश उद्धृत करूँगा जो उन्होंने एक शताब्दी पूर्व के 'रोमान्स' वादी कवि 'स्काट' के सम्बन्ध में दी थी । ये उनके गुरुदेव साहित्यिक क्षेत्र से अधिक सबध नहीं रखते फिर भी इनकी सम्मति काफी निष्पक्ष है । आप (मेरा मतलब महाशय हैवलक एलिस से है ) लिखते हैं :—

"Scott's work is the outcome of a rich and generous personality endowed with an eager imaginative receptivity. When he appeared, he brought into the world what was, in effect, with all its imperfections, a new vision of the panorama of human life on earth. It has ceased to thrill by its novelty. But when it appeared, it appealed mightily to grown men and women and influenced the course of literature everywhere. Half a century ago it was still a paradise for the young. And now ?

Well, it remains a source of joy if you have the fine thirst to drink there.

Today, I view Scott with more balanced judgment. His faults were many and his inequalities disconcerting : but the same may be said, I find, of the very different virtues and vices of the most modern men, D. H. Lawrence or whom you will."

यह तो हुई 'स्काट' की बात । प्रसादजी तो उसकी अपेक्षा बहुत आधुनिक है । वे कोरमकोर रोमासवादी भी नहीं, वे रहस्यवाद के ऊँचे समतल पर पहुँचते हैं और सबलतर भावना की सृष्टि करते हैं । मैं तो 'अध्यात्म' शब्द से नहीं घबड़ाता क्योंकि मैंने 'अध्यात्म' का लेबल लगा हुआ उच्च काव्य पढ़ा है किन्तु जो इस नाम से ही इसे जीवन के बाहर की वस्तु समझ लिया करते हैं उनके आश्वासन के लिए मैंने कहा है कि प्रसादजी का रहस्यवाद अथवा उनकी आध्यात्मिक अनुभूति मानव-जीवन-व्यापार की नींव पर ही खड़ी है । आप नींव भी देख सकते हैं और प्रासाद भी ( तब सम्भवतः आप प्रासाद को केवल आकाश की वस्तु समझना छोड़ें ) । प्रसाद जी ने अपने काव्य की मानवीय नींव इसलिए स्पष्ट रूप में दिखाई है कि आध्यात्मिक उच्च भावना का व्यावहारिक या मनोवैज्ञानिक पहलू भी हम देख ले । बिना इसे देखे आज के पाठक को गायद सन्तोष न हो ।

ऊपर मैंने प्रसादजी के काव्य की मानवीय नींव की बात कही है । आजकल जहाँ देखिए वहाँ मानवीय शब्द की भरमार हो रही है । सभी अपने काव्य को मानवीय करार देना चाहते हैं । फलतः 'मानवीय' शब्द इतना अनेकार्थी हो गया है कि उसे हम निरर्थक भी कह सकते हैं । बहुत-से लोग मैथिलीशरणजी के काव्य में मानवता का निरूपण

देखते हैं। अवश्य, उसे हम अमानवीय नहीं कह सकते, पर वह एक प्रकार की आश्रमवासिनी मानवता है। आश्रम-वासी की सारी पवित्रता और सम्पूर्ण सरलता उसमें है। किन्तु उनका काव्य आधुनिक जीवन-व्यापी संघर्ष से अनाक्रान्त और अपरिचित है। वे आज के साहित्यिक को उपदेश देते हैं कि वह दीन-दुखियो का कष्ट देखे और उसका प्रदर्शन काव्य में करे। गुप्तजी शायद इस बात से सुपरिचित नहीं कि आज के साहित्यिक कर क्या रहे हैं ! गुप्तजी एक युग पहले का मध्यवर्गीय सन्तोष हमें सिखाते हैं, उन्हें आज की आग का अन्दाज़ नहीं है।

गुप्तजी की मानवता और उसकी समस्त भावना और संस्कारों से भिन्न प्रसादजी की मानव-कल्पना है। प्रसादजी दार्शनिक और भावनात्मक दृष्टियों से मानव को जीवन-संघर्ष के लिए उद्यत कर देते हैं। वे कही कृत्रिम सन्तोष का पाठ नहीं पढाते। प्रसादजी नारी और पुरुष को समता और सहकारिता के सूत्र में बाँधकर एक संघटित मोर्चा तैयार करते हैं ( उनकी आख्यायिकाओं में यह सूत्र हमें मिलता है और 'तितली' में मोर्चा तैयार है। ) प्रसादजी का मानव, धर्म की रूढ़ियों से छूटकर, आत्मा की अमरता की सीख लेता है और खुली आँखों सासारिक स्थिति को देखता है। व्यक्तिगत सुख-दुख से ऊपर उठनेवाली आध्यात्मिकता और रहस्यभावना का प्रयोग जीवन से पराङ्मुख करने का साधन क्यों माना जाय ? गीता में यही निरूपण अर्जुन को महा-भारत के संघर्ष के लिए तैयार कर सका था।

जो लोग दुःख और अभाव की समस्या का वैज्ञानिक समाधान चाहते हैं वे इस आध्यात्मिक हल को कोई हल नहीं मानते। वे प्रत्यक्ष तथ्यवादी उल्टा इसे असली प्रगतिशील समाधान को दूर घसीटनेवाला करार देते हैं। असली प्रगतिशील समाधान है ६० प्रतिशत समस्याओं के लिए वर्गसंघर्ष और क्रांति, सामाजिक विधिनिषेधों का परित्याग और नवीन प्रयोग। प्रसादजी का रहस्यवाद, चाहे उसे 'आँसू' के पद्यों



मे देखिए अथवा 'कामायनी' के अन्तिम सर्ग में, मानसिक सन्तुलन के रूप में प्रयुक्त हुआ है। 'गीता' में भी रहस्यवाद या आध्यात्मिक समाधान सासारिक द्वन्द्व का प्रेरक ही सिद्ध हुआ है। हमें किसी वस्तु से न चिढ़कर उसके प्रयोग की परीक्षा कर देखनी चाहिए। तभी हम रचनाकार का ठीक उद्देश्य समझ सकेंगे।

रचनाकार की समसामयिक स्थिति से भी हमें अपरिचित नहीं रहना चाहिए। प्रसादजी मुख्यतः साम्य, सख्य और स्वातन्त्र्य (equality liberty and fraternity) के कल्पनाशील आदर्शवाद से अनुप्रेरित थे। फिर भी उन्होंने एक भविष्य-द्रष्टा की भांति आगामी वर्ग-संघर्ष का आभास दिया है। उन्होंने एक कल्पनाप्रवण, सहानुभूति-शील और अग्रगामी मध्यवर्ग के चित्रण से आरम्भ कर श्रमिक दम्पति के चरित्रनिर्माण तक अपना कथानक साहित्य पहुँचा दिया है। कामायनी काव्य में उन्होंने एकांगी भौतिक प्रगति और संघर्ष का विरोध अवश्य किया है, किन्तु इस सम्बन्ध में हमें आगे कुछ और कहना है। यहाँ इतना ही कहेंगे कि प्रसाद जी कम्युनिस्ट उपचारों को कट्टरपन के साथ ग्रहण नहीं करते, किन्तु अपने युग की प्रगति में वे पिछड़े हुए नहीं थे।

इस प्रश्न को इस हद तक बढ़ाना इसलिए आवश्यक था कि आजकल 'रोमांस' और 'रहस्यवाद' का नाम देकर प्रसादजी के साहित्य के प्रति विरक्ति उत्पन्न की जाती है। यह विरक्ति अस्पृश्यता की सीमा तक पहुँच जाती है और हम प्रसादजी का वास्तविक ऐतिहासिक मूल्य आंकने से भी विरत रह जाते हैं। कुछ लोग तो साहित्यिक और कलात्मक उत्कर्ष की ओर ध्यान न देकर जीवनमय चरित्रों के निर्माण से बहुत दूर रहनेवाले वर्गवादी साहित्य स्रष्टाओं को अतिरंजित महत्त्व देने लगे हैं। ये लोग अपने को साहित्य और जीवन का समन्वयकारी समझते हैं, किन्तु इन्हें यह पता नहीं कि साहित्य में जीवन केवल कुछ

सिद्धान्तिक नुस्खों और कुछ चुने-चुनाये वाक्यांशों को नहीं कहते, उसकी और भी गहरी सत्ता है। इन लोगों को यह भी मालूम नहीं कि साहित्य के भीतर प्रगतिशील जीवन की सृष्टि कैसे की जाय। राजनीतिक प्रगतिशीलता का काम नुस्खों से चल सकता है, पर साहित्यिक प्रगतिशीलता जीवन की गहराई में बिना प्रवेश किये नहीं आती। फल यह होता है कि राजनीतिक सिद्धान्तवादी अपने नपे-तुले नुस्खे न देखकर प्रौढ, जीवनमय साहित्य का निर्माण करनेवाले साहित्यिकों के प्रति नाक-भौंह सिकोड़ लेते हैं और इस प्रकार साहित्य में जीवन के सन्निवेश की समस्या को गहरी गलतफहमियों में डुबो देते हैं। यदि मुझे क्षमा किया जाय तो मैं कहूँगा कि पुराने और नये कितने ही समीक्षक हिन्दी में आज इसी पिछली प्रणाली का अनुसरण कर रहे हैं।

कला और साहित्य में प्रगतिशील निर्माण की समस्या उस प्रगतिशीलता से बिल्कुल भिन्न है जिसे हम एक नवीन दार्शनिक सिद्धान्त या उपचार के रूप में जानते हैं। दोनों को एक ही लाठी से नहीं हाँका जा सकता। साहित्य में जीवन की वास्तविक रचना करनी होती है, अतः उसकी प्रगतिशीलता की माप जीवन-निर्माण की सफलता और असफलता के आधार पर होगी। साहित्य में प्रगतिशीलता का स्वरूप सिद्धान्त-निरूपण और नपे-तुले हलों द्वारा नहीं जाना जायगा। उसमें तो भावना का उद्रेक, उच्छ्वास, परिष्कृति और प्रेरकता ही मुख्य माप-दण्ड होंगे। जीती-जागती बहुरूप जीवन-परिस्थिति का प्रदर्शन उसके लिए आवश्यक है। साहित्यकार वाध्य नहीं है कि वह प्रगतिशील नामधारी एक दार्शनिक उपक्रम का अनुगामी हो। यदि उसने पतनोन्मुख समाज के जीवन चित्र हमारे सामने उपस्थित किये हैं और यदि वे अपना ईप्सित प्रभाव हम पर छोड़ जाते हैं तो हम उस कलाकार को अप्रगतिशील नहीं कहेंगे।

प्रसादजी तो विकासशील और उदार सामाजिक प्रवृत्तियों के

निरूपक है। उनकी साहित्य-सृष्टि एक आशावादी और स्वातन्त्र्य-प्रेमी युग की प्रतिनिधि है। साहित्यिक अर्थ में उनका साहित्य सर्वथा प्रगतिशील है।

मैथिलीशरणजी जिस पूर्व-युग के प्रतिनिधि हैं, उससे भिन्न युग की काव्यसृष्टि प्रसादजी की है, इस बात की पुष्टि के लिए दोनों की दो-चार चुनी हुई रचनाओं की वानगी देख लेना काफी होगा। गुप्तजी की प्रतिनिधि रचनाओं का चुनाव प्रोफेसर अमरनाथ झा जी ने एक स्थान पर कर दिया है, इससे हमारा काम और भी सरल हो गया है। गुप्तजी की गैली का विकास उन्होंने इन उद्धरणों में दिखाया है—

अहा ग्राम्यजीवन भी क्या है क्यों न इसे सबका मन चाहे।  
थोड़े में निर्वाह यहाँ है, ऐसी सुविधा और कहा है?

...

...

...

वे मोह-बन्धन-मुक्त थे, स्वच्छन्द थे, स्वाधीन थे।  
सम्पूर्ण सुख-सयुक्त थे, वे शान्ति-शिखरासीन थे॥

...

...

...

मन से, वचन से, कर्म से, वे प्रभु-भजन में लीन थे।  
विख्यात ब्रह्मानन्द नद के, वे मनोहर मीन थे॥

...

...

...

ये गगनचुवित महाप्रासाद, मौन साधे हैं खड़े सविषाद।  
शिल्प-कौशल के सजीव प्रमाण, शाप से किसके हुए पाषाण।  
या खड़े हैं मेटने को आधि, आत्म-चिन्तन रत अचल ससमाधि।  
किरणचूड़ गवाक्ष लोचन मीच, प्राण से ब्रह्माण्ड में निज खीच।

...

...

...

प्रिय क्या भेट धरूँगी मैं।

यह नश्वर तनु लेकर कैसे स्वागत सिद्ध करूँगी मैं।

नश्वर तनु पर धूल किन्तु हां उन्ही पदो की धूल,  
कर्मबीज जो रहे मूल मे उनके सब फल-फूल,  
अर्पण तुम्हे करूंगी मै, प्रिय क्या भेट घरूंगी मैं ।

...

...

...

अब यदि इन्हे हम औसत तौर पर गुप्तजी की प्रतिनिधि रचना मान लें, तो हम देखेंगे कि इनमे एक विनयपूर्ण सीधा-सादा आदर्शवाद जिसमे आरम्भिक राष्ट्रीयता का मीठा-मीठा स्पन्दन है, कल्पना की ऊंची उड़ानो से रहित अनुभूति, द्वन्द्वरहित भाव और एकहरी अभिव्यक्ति है। इसमे किसी जीवनतत्त्व का वैषम्य, आलोडन-विलोडन, सशय और तज्जनित भावोत्कर्ष आयोजित नहीं है। सीधा रास्ता सीधी समस्या और सीधा समाधान। किन्तु जँसा कि मैं कह चुका हूँ, यह सिधाई आश्रम-वासिनी सिधाई है। जहाँ तक मैं समझ पाया हूँ प्रेमचन्दजी की भी सफलता इसी प्रकार की सीधी समस्याओं के समाधान में है जो छोटी कहानियों में समा सकी है। कहानियों के निर्माण में साधारण उत्थान-पतन, भावों का आरोह-अवरोह, स्थितियों का वैचित्र्य दिखा सकना ये प्राथमिक सफलताएं उनकी है। बड़े जीवनचक्रों को हाथ में लेना, पेचीदा भावधाराओं और सांस्कृतिक परिवर्तन के फलस्वरूप उठी हुई जटिल समस्याओं का निरूपण करना, व्यक्ति, देश और जाति के जीवन के वृहत् छाया-आलोको को उद्घाटित कर सकना, सारांश यह कि जीवन के गहरे और बहुमुखी घात-प्रतिघातों और विस्तृत जीवन-दशाओं में पद-पद पर आनेवाले उद्वेलनों को चित्रित करना, उन्हें सभालना और अपनी कला में उन सबको सजीव करना गुप्तजी और प्रेमचन्दजी की साहित्य-सीमा के बाहर है। प्रसादजी की अनुभूति तथा सूक्ष्म अधिक गहरी और उनकी कलात्मक प्रतिभा अधिक ऊंची अवश्य है, यद्यपि मैं यह नहीं कहता कि उन्होंने युग-जीवन के उद्घाटन में सम्पूर्ण सफलता प्राप्त की है।

प्रसादजी की रचनाओं से भी मैं चार ही पाँच उद्धरण दूंगा :—

वे कुछ दिन कितने सुन्दर थे,  
जब सावन-घन सघन बरसते इन नयनों की छाया भर थे ।

...

...

अरुण यह मधुमय देश हमारा ।

जहाँ पहुँच अनजान क्षितिज को मिलता एक सहारा ।  
सरस तामरस गर्भ विभा पर नाच रही तरुणिखा मनोहर ।  
छिटका जीवन हरियाली पर मंगल कुंकुम सारा ।

...

...

...

वह सारस्वत नगर पड़ा था क्षुब्ध मलिन कुछ मौन बना ।  
जिसके ऊपर विगत कर्म का, विष-विषाद आवरण तना ।  
उत्काधारी प्रहरी से ग्रह तारा नभ में टहल रहे ।  
चसुषा पर यह होता क्या है, अणु-अणु क्यों है मचल रहे ।  
निशिचारी भीषण विचार के पंख भर रहे सरटे ।  
सारस्वती थी चली जा रही खींच रही सी सन्नाटे ।

...

...

...

मैं रति की प्रतिकृति लज्जा हूँ, मैं शालीनता सिखाती हूँ ।  
मतवाली सुन्दरता पग में नुपूर-सी लिपट मनाती हूँ ।  
लाली वन सरल कपोलो में, आँखों में अजन-सी लगती ।  
कुचित अलको सी घुघराली मन की मरोर वनकर जगती ।  
चंचल किशोर सुन्दरता की, मैं करती रहती रखवाली ।  
मैं वह हलकी-सी मसलन हूँ, जो बनती कानो की लाली ।

...

...

...

तुम कनक किरण के अन्तराल में, लुक-छिप कर चलते हो क्यों ?  
नत मस्तक गर्व बहन करते, जीवन के घन रसकन ढलते ।  
हे लाज भरे सौन्दर्य वता दो, मौन बने रहते हो क्यों ?

ये प्रसादजी की औसत रचना के उदाहरण है और गुप्तजी के उद्धृत अवतरणों से मिलते-जुलते विषयों पर चुने गए हैं। पाठक देखेंगे कि इनमें एक नई कल्पनाशीलता, नूतन जागरूक चेतना, मानसवृत्तियों की सूक्ष्मतर और प्रौढ़तर पकड़, एक विलक्षण अवसाद, विस्मय, संशय और कौतूहल जो नई चिन्तना का सूक्ष्म प्रभाव है, प्रकट हो रहा है। ये ही काव्य में छायावाद के उपकरण बनकर आये। इस नवीन प्रवर्तन के मूल में एक स्वातंत्र्यलालसा, शक्ति की अभिज्ञता और सांस्कृतिक द्वन्द्व की एक अनिर्दिष्ट स्थिति देख पड़ती है। ये सभी एक कल्पना-विशिष्ट दर्शन के अंग बने हुए हैं जिसमें बड़ी व्यापक सहानुभूतियाँ हैं। इस नवीन दर्शन में कल्पना, भावना और कर्मचेतना की सम्मिलित भाँकी है। इसे अकेले कर्म-संघर्ष से सम्भूत दर्शन हम नहीं कह सकते। यह उसका पूर्वरंग अवश्य कहा जायगा। इसमें कल्पनात्मक और भावनात्मक प्रवृत्तियों को प्रमुखता दी गई है। 'कामायनी' काव्य में इडा के प्रतीक द्वारा जिस संघर्ष-प्रधान, कर्मप्रमुख जीवन उपक्रम का प्रदर्शन कराया गया है, उसकी पूर्ण स्वीकृति न तो 'कामायनी' में है और न छायावाद काव्य में ही। किन्तु गुप्तजी की ऐकान्तिक आदर्शवादिता और सीधी-सादी भावव्यजना के कई कदम आगे वह अवश्य है।

इस छायावाद को हम पंडित रामचन्द्र शुक्लजी के कथनानुसार केवल अभिव्यक्ति की एक लाक्षणिक प्रणाली-विशेष नहीं मान सकेंगे। इसमें एक नूतन सांस्कृतिक मनोभावना का उद्गम है और एक स्वतन्त्र दर्शन की नियोजना भी। पूर्ववर्ती काव्य से इसका स्पष्टतः पृथक् अस्तित्व और गहराई है।

प्रसादजी के साहित्य की दार्शनिक सीमा-रेखा और भी स्पष्ट हो जाय इस दृष्टि से हम कामायनी काव्य में आये हुए श्रद्धा और इडा के प्रतीकों को नये सिरों से आपके सम्मुख रखना चाहेंगे। कामायनी काव्य

मे दो पीढियों के चार चरित्र है। पहली पीढी मनु और श्रद्धा की है जो काव्य के नायक-नायिका है और दूसरी पीढी श्रद्धा-पुत्र और इडा की जोड़ी बनकर चलती है। इन दोनों पीढियों में कुछ हद तक खींचतान भी है। मनु को सारस्वत या बौद्ध प्रदेश का पुनस्तथान करने में लगाकर फिर उसके दुष्परिणामों से उन्हें अभिभूत कर दिया जाता है। प्रसादजी अपने काव्य का अधिनायकत्व श्रद्धात्यागी और इडा-सेवी मनु को नहीं देते, वे उसे रास्ते पर लाते हैं। फिर दूसरी पीढी में उनकी सन्तति भी श्रद्धा और बुद्धि के सम्मिलित योग से नवीन जीवन क्रम चलाती है।

वन्य या ग्राम्यजीवन से आरम्भ होकर कामायनी काव्य की प्रगति नागरिक सभ्यता और नवीन औद्योगिक आयोजनों तक होती है। प्रसादजी यद्यपि यह स्वाभाविक विकास दिखाने में अपनी सूक्ष्म प्रतिभा का परिचय देते हैं किन्तु वे औद्योगिक संघर्ष को यथार्थ और अनिवार्य रूप में नहीं लेते। वे उससे उत्पन्न होने वाले द्वन्द्व का समाधान करने के लिए श्रद्धा-पुत्र को छोड़ जाते हैं, इससे स्पष्ट है कि वे श्रद्धा और बुद्धि दो वस्तुओं के सन्तुलन में इस समस्या का समाधान देखते हैं।

मैंने कामायनी की आलोचना में यह दिखाने की चेष्टा की है कि उनकी दृष्टि समन्वय चाहती है और वे संघर्षात्मक जीवन दर्शन के अनुयायी नहीं हैं। अब, मेरे सहृदय और विचक्षण काव्यपारखी मित्र श्री इलाचन्द्र जोगी श्रद्धा और इडा के प्रतीकों द्वारा व्यजित दो जीवन दृष्टियों को विरोधी निविरों में रखते हैं और श्रद्धा को अति-शय कल्याणी या अनन्त करुणामयी, मंगल अभिप्रेकमयी आदि कहकर ग्रहण करते हैं, और इडा को उन्मत्त-लालसा प्रज्वालनी, अनन्त अतृप्ति-प्रदायिनी आदि रूपों में देखते हैं। किन्तु इसी 'उन्मत्त-लालसा-प्रज्वालनी' को मनु अपने पुत्ररत्न की सहचरी बनाते हैं। स्पष्ट है कि प्रसादजी सभ्यता के इस बुद्धिवादी विकास को नाछित नहीं करते

न उसकी वास्तविकता से आंखें मूंदते हैं, किन्तु वे एक समन्वय-सूत्र हमारे सामने रखना चाहते हैं ।

इस सम्बन्ध में मुझे अपने मित्र हिन्दी के सुपठित मनोविश्लेषक और काव्या-लोचक श्री नरोत्तमप्रसाद नागर की उद्भावना अधिक उपयुक्त प्रतीत हुई । वे पूछते हैं, श्रद्धा करुणामयी कहाँ है—जबकि वह इतनी असहनशील है ? इडा यदि नारी होने के कारण ही उन्मत्त लालसा प्रज्वालनी हो तो इसमें उसका क्या दोष ? और श्रद्धा का भी यही स्वरूप ( बल्कि इससे अधिक उन्मत्त लालमामय ) पुस्तक के प्रारम्भिक सर्गों में देखा जा सकता है । इडा तो मनु को सन्निष्ठा ही देती है, उस बेचारी का अपराध क्या है ?

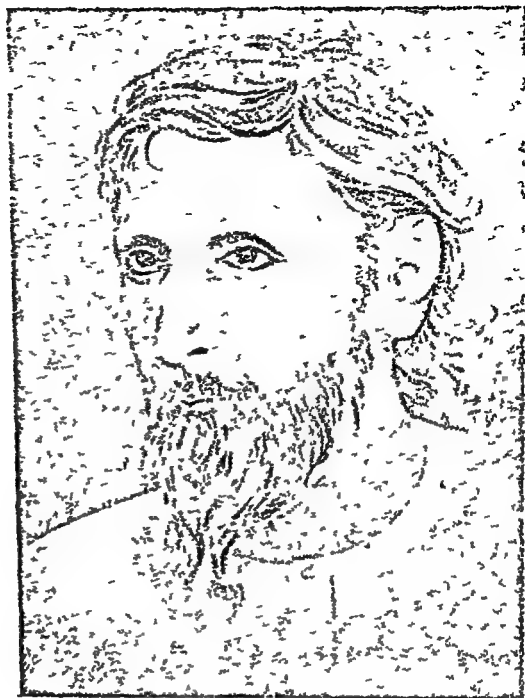
मनु और इडा के सम्बन्ध को प्रसादजी ने मनुपुत्र और इडा के सम्बन्ध में परिणत कर दिया है । इससे इडा का त्याग नहीं, ग्रहण ही सिद्ध होता है । हा, प्रसादजी का मनु को श्रद्धा के साथ एकान्त मानस प्रदेश की ओर ले जाना और वहाँ भांति-भाति के दृश्यों के बीच 'कर्म' 'भावना' और 'चेतना' के तीन गोलक दिखाना तथा उनके वैषम्य को मिटाकर उन्हें समन्वित कर देना प्रसादजी के समन्वयवाद का द्योतक है । वैज्ञानिक प्रगतिवाद की दृष्टि से प्रसादजी यही प्रवृत्तिमूलक वैज्ञानिक और बौद्धिक विचारधारा से पृथक् हो गये हैं । किन्तु मेरा यह कहना है कि बुद्धि की अति और उसके अवश्यम्भावी विकारों का ही प्रतिषेध प्रसादजी ने किया है और यह उनकी मूल आध्यात्मिक विचारणा के अनुकूल ही है ।

वैज्ञानिक संघर्षात्मक प्रवृत्ति-दर्शन ही आधुनिक प्रगतिशील साहित्य के मूल में है । प्रसादजी इस दर्शन के साथ सारी दूरी तक नहीं जाते किन्तु इस कारण कोई उन्हें अप्रगतिशील नहीं कह सकता । साहित्य में उन्होंने जागृति की मनोरम और प्रगतिमयी भावनाओं का ही



## सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला'

यदि सामयिक हिन्दी में कोई ऐसा विषय है जो अन्य सब विषयों की अपेक्षा अधिक क्लिष्ट और दुरूह समझा जा सके तो वह पं० सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' का विकास है। इस कवि के व्यक्तित्व और काव्य के निर्माण में ऐसे परमाणुओं का सन्निवेश हुआ है जिनका विश्लेषण हिन्दी की वर्तमान धारणा-भूमि में विशेष कठिन क्रिया है। हिन्दी-भाषी जनता के साहित्यिक ज्योतिषियों ने कहानीवाले सात अन्धे भाइयों की भांति, भांति-भांति से हाथी की हास्यविस्मय-भरी रूप-रेखाएं बखान की जिससे 'निराला' जी की अपेक्षा समीक्षकों की निराली सामुद्रिक का ही परिचय मिला। जहाँ तक हमारी जानकारी और अध्ययन है हम निरालाजी के विकास के मूल में भावना की अपेक्षा बुद्धितत्व की प्रमुखता पाते हैं। यह उनके दार्शनिक अध्ययन का परिणाम है या उनके मानसिक संगठन का नैसर्गिक स्वरूप, यह हम नहीं कह सकते। श्री जयशंकर प्रसाद की कविता में भी यह बौद्धिक विशेषता पाई जाती है, परन्तु 'निराला' जी के साहित्य में तो यह स्पष्टतः एक बड़ी मात्रा में है। प्रसादजी की जिन जिज्ञासाओं का उल्लेख हम 'चित्राधार,' 'प्रेम-पथिक' आदि की समीक्षा के प्रसंग में कर चुके हैं उनमें केवल बुद्धि धर्म ही नहीं कल्पना आदि भी उपस्थित हैं, पर 'निराला' जी की अनेक कविताओं में केवल बौद्धिक उत्कर्ष अपनी पराकाष्ठा तक पहुँचा हुआ मिलता है। 'निराला' जी की कुछ रचनाओं में तो सम्पूर्ण वर्णन और वातावरण ऐसा है जो परिपाटीबद्ध काव्यालोचक की आस्वादसीमा के बाहर है। यह आलोचक की त्रुटि है, या निरालाजी की वे रचनाएँ साहित्य की परिभाषा में ही नहीं आती, यह निर्णय कौन करेगा ?



श्री सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला'

आधुनिक काव्य :

रचना और विचार

विन्यास किया है, उषाकाल की प्रभाती ही गाई है, कल्पना का प्रयोग नवीन शक्ति और नव सौन्दर्य की सृष्टि में ही किया है। मैं कह चुका हूँ कि साहित्यिक प्रगति और दार्शनिक प्रगतिवाद दो भिन्न वस्तुएँ हैं और यह आवश्यक नहीं कि साहित्य किसी विशेष दार्शनिक मतवाद से बंधकर ही प्रगतिशील कहलाये। इतना कहने के पश्चात् यह स्वीकार करने में हमें कोई आपत्ति नहीं है कि प्रसादजी ने नवीन सघर्ष से उत्पन्न भौतिक विकासवादी दर्शन को सम्पूर्ण स्वीकृति नहीं दी है। संक्षेप में प्रसादजी की साहित्यिक और दार्शनिक स्थिति यही है।

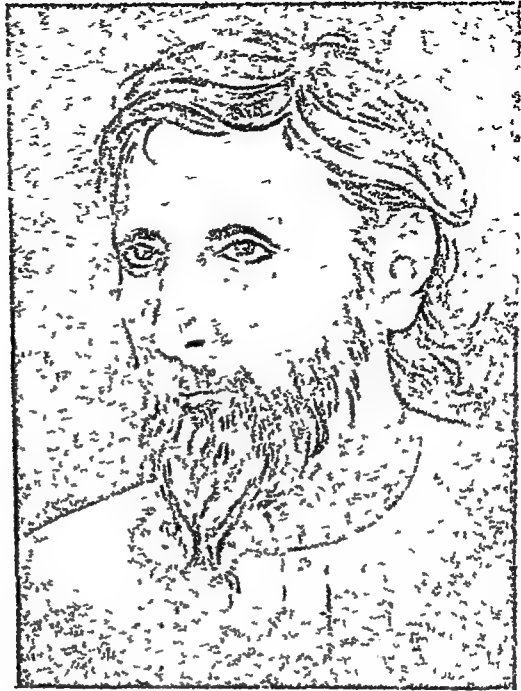
अब प्रसादजी की शैली, वस्तु-संघटन और कथानिर्माण के पक्ष पर दो शब्द कहकर मैं इस निबन्ध को समाप्त करूँगा। इस सम्बन्ध में अधिकांश समीक्षकों का कथन रहा है कि उनकी शैली जटिल और डुरूह है तथा उनका वस्तु-विन्यास शिथिल और बोझिला है। उनके नाट्यसमीक्षक श्री कृष्णानन्द गुप्त ने इस विषय की विशेष शिकायत की है। कृष्णानन्द जी यदि इव्सन या डी० एल० राय की शैली के प्रभाव से मुक्त होकर प्रसादजी की नाट्य-शैली की स्वतन्त्र परीक्षा करते तो अधिक अच्छा होता। प्रसादजी की भाषा और अभिव्यक्ति में जटिलता उन्हें अधिक दीखी है जिन्हें यह नहीं दीखा कि प्रसादजी किन नवीन समस्याओं के सम्पर्क में थे और किस नवीन विचारणा तथा भावलोक का निर्माण कर रहे थे और इस कार्य में उनकी कठिनाइयाँ कितनी थीं। फिर क्रमविकास की दृष्टि से भी उन्होंने प्रसादजी की परीक्षा नहीं की। क्रमशः प्रसादजी भाषा के सारल्य और भावों के नैसर्गिक निर्माण और उत्कर्ष की ओर बढ़ते गये हैं, यह भी उन्हें देखना चाहिए। कथानक के कलात्मक निर्माण के सम्बन्ध में हम इतना ही कहेंगे कि प्रसादजी अपने समसामयिक हिन्दी रचनाकारों के समकक्ष हैं। यदि उनमें बहुत बड़ी 'इंजीनियरिंग' करामात हमें नहीं मिलती तो हम स्मरण न करेंगे कि वे किन नवीन प्रयासों में व्यस्त थे और हमें यह

भी नहीं भूलना होगा कि प्रसादजी नई कलाप्रणाली की अपेक्षा नई भावना और नई चिन्तना के निर्माणकार्य में अधिक संलग्न थे । साथ ही हम यह भी कहेंगे कि नई भावधारा आरम्भ में पाठकों के लिए विचित्र और बेपहचान होती है । वे शिकायत करने लगते हैं भाषा की और उसकी जटिलता की । क्रमशः वह शिकायत घटती जाती है और हम उस भावधारा को अपना लेते हैं । तब भाषा और शैली सम्बन्धी आरोप भी कम हो जाते हैं । यही बात प्रसादजी के समीक्षकों के सम्बन्ध में भी चरितार्थ हुई है ।

किन्तु इसका यह आशय नहीं कि हम प्रसादजी की त्रुटियों पर लीपापोती करें और उनके ऐसे गुणों की स्थापना करें जिनका अस्तित्व नहीं है । उनके गुणों को बढ़ा-चढ़ाकर उपस्थित करना भी अनुचित होगा । वे जितने हैं और जो कुछ है, हमें उतने से ही प्रयोजन है उतने गुणों में भी वे महान् और युग-प्रवर्तक सिद्ध हैं । 'ककाल' की कथा-रचना में बहुतों को शिकायत है कि प्रसादजी ने अपने कुछ विचारों को व्यक्त करने के लिए ही यह कथा रची है, इसलिए कथा की दृष्टि से वह सफल नहीं हो पाई । चरित्रों का निर्माण इसी कारण यथेष्ट सजीव नहीं हो पाया । सम्भव है ये त्रुटियाँ किसी हद तक 'ककाल' में हो ( यद्यपि चरित्र-निर्माण के सम्बन्ध में मैं यह नहीं कह सकूंगा कि वे सजीव नहीं हैं ) किन्तु ये त्रुटियाँ उन सभी साहित्यकारों में किसी-न-किसी मात्रा में पाई जाती हैं जिनका उद्देश्य मुख्यतः नई सांस्कृतिक विचारधारा का साहित्य में प्रवेश कराना होता है । ऐसे थोड़े कलाकार मिलेंगे जो कथा के कलात्मक निरूपण, चरित्र निर्माण और विशिष्ट चिन्ताधारा के सन्निवेश में समान रूप से सफल हुए हों । प्रसादजी को जितनी सफलता इस कार्य में मिली है वह अपने में कम नहीं है । समय को देखते हुए, हिन्दी के विकास की उस अवस्था में, वह बहुत ही कही जा सकती है ।

## सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला'

यदि सामयिक हिन्दी में कोई ऐसा विषय है जो अन्य सब विषयों की अपेक्षा अधिक क्लिष्ट और दुरूह समझा जा सके तो वह पं० सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' का विकास है। इस कवि के व्यक्तित्व और काव्य के निर्माण में ऐसे परमाणुओं का सन्निवेश हुआ है जिनका विश्लेषण हिन्दी की वर्तमान धारणा-भूमि में विशेष कठिन क्रिया है। हिन्दी-भाषी जनता के साहित्यिक ज्योतिषियों ने कहानीवाले सात अन्धे भाइयों की भाँति, भाँति-भाँति से हाथी की हास्यविस्मय-भरी रूप-रेखाएँ बखान की जिससे 'निराला' जी की अपेक्षा समीक्षकों की निराली सामुद्रिक का ही परिचय मिला। जहाँ तक हमारी जानकारी और अध्ययन है हम निरालाजी के विकास के मूल में भावना की अपेक्षा बुद्धितत्व की प्रमुखता पाते हैं। यह उनके दार्शनिक अध्ययन का परिणाम है या उनके मानसिक संगठन का नैसर्गिक स्वरूप, यह हम नहीं कह सकते। श्री जयशंकर प्रसाद की कविता में भी यह बौद्धिक विशेषता पाई जाती है, परन्तु 'निराला' जी के साहित्य में तो यह स्पष्टतः एक बड़ी मात्रा में है। प्रसादजी की जिन जिज्ञासाओं का उल्लेख हम 'चित्राधार,' 'प्रेम-पथिक' आदि की समीक्षा के प्रसंग में कर चुके हैं उनमें केवल बुद्धि धर्म ही नहीं कल्पना आदि भी उपस्थित है, पर 'निराला' जी की अनेक कविताओं में केवल बौद्धिक उत्कर्ष अपनी पराकाष्ठा तक पहुँचा हुआ मिलता है। 'निराला' जी की कुछ रचनाओं में तो सम्पूर्ण वर्णन और वातावरण ऐसा है जो परिपाटीबद्ध काव्यालोचक की आस्वादसीमा के बाहर है। यह आलोचक की त्रुटि है, या निरालाजी की वे रचनाएँ साहित्य की परिभाषा में ही नहीं आती, यह निर्णय कौन करेगा ?



श्री सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निगला'

आधुनिक काव्य :  
रचना और विचार



यदि हमें निर्णय करना हो तो हम साहित्य-कला का विस्तार कदापि संकुचित करने को सहमत न होंगे । काव्य मे बुद्धितत्त्व के लिए भी स्थान है, भावना के लिए भी, कल्पना के लिए भी । जिस किसी कृति मे ओजस्विता हो, प्रवाह हो, जिसका प्रभाव हम पर पड़े उसमे काव्य की प्रतिष्ठा मानी ही जायगी । यदि रस सिद्धान्त के व्याख्या-ताओं मे आज इतनी व्यापकता नहीं है तो उन्हें व्यापक बनना होगा । आधुनिक युग प्रत्येक दिशा मे नई काव्यसामग्री का संग्रह करने को कटिबद्ध है । 'निराला' जी का एक अत्यन्त बुद्धिविशिष्ट काव्यचित्र देखा जाय :—

प्रथम विजय थी वह—

भेद कर मायावरण

दुस्तर तिमिर धोर-जडावर्त—

अगणित तरंग-भंग—

वासनाये समल निर्मल—

कर्दमभय राशि-राशि

स्पृहाहत जगमता—

नश्वर ससार—

सृष्टि-गालन-प्रलय भूमि

दुर्दम अज्ञान-राज्य—

मायावृत 'मैं' का परिवार

पारावार केलि-कौतूहल

हास्य-प्रेम-क्रोध-भय—

परिवर्तित समय का

बहु रूप रसास्वाद—

घोर उन्माद गस्त

इन्द्रियो का वारम्बार बहिरागमन



स्खलन, पतन उत्थान-एक

अस्तित्व जीवन का—

महामोह;

प्रतिपद पराजित भी अप्रतिहत बढता रहा,

पहुँचा मैं लक्ष्य पर

इस रचना मे शुष्कता चाहे जितनी हो पर हम यह कहे बिना नहीं रह सकते कि एक विशेष उदात्त चित्र हमारे सामने आता है। इसमे दार्शनिक तथ्य की प्रधानता अवश्य है, पर काव्यालंकारो से सजाकर उसे उपस्थित किया गया है। इसका स्थायी भाव उत्साह है और यह वीर-रस की रचना है।

प्राचीन काव्यसमीक्षा के शब्दो मे 'निराला' जी की उक्त कविता व्यंजना-विशिष्ट नहीं है, वरन् अभिधाविशिष्ट है। इसमे रस व्यंग्य नहीं है बल्कि वाच्य है। प्राचीन शास्त्र कहते है कि ध्वनिमूलक काव्य श्रेष्ठ है, पर इस आग्रह को हम हृद के बाहर लिये जा रहे है। नवीन काव्य जिस नैसर्गिक अदम्यता को लेकर आया है, उसमें यह सम्भव नहीं कि वह परम्परा-प्राप्त ध्वन्यात्मकता का ही अनुसरण करता चले। उसमे यह सम्भव नहीं कि वह परम्परा-प्राप्त ध्वन्यात्मकता का ही अनुसरण करता चले। प्रचलित प्रणाली को तोड़ने मे, नवीन युग का सन्देश सुनाने मे, काव्य अपनी क्रम-प्राप्त मर्यादाओ को भी उखाड़ फेंकता है। यह ध्वनि और अभिधा काव्यवस्तु के भेद नहीं है, केवल व्यक्त करने की प्रणाली के भेद है। हमें प्रत्येक प्रणाली को प्रश्रय देना चाहिए, न कि किसी एक को। अभिधा की प्रणाली इस स्पष्टवादी युग की मनोवृत्ति के विशेष अनुकूल है। जहाँ तक हम समझ सके हैं व्यंजना की प्रणाली मे यदि कुछ विशेषता है तो यही कि उसमे काव्य को मूर्त आधार अधिक प्राप्त होता है। व्यंजना का अर्थ ही है संकेत, प्रतीक आदि। परन्तु अभिधा मे स्पष्टता अधिक है। व्यंजना के आति-

शय से काव्यचातुरी बढ़ती है, जो प्रत्येक अवसर पर अभीष्ट नहीं कही जा सकती और सबसे बड़ी बात तो यह है कि ये अभिव्यक्ति की प्रणालियाँ मात्र हैं जो काव्यवस्तु को देखते हुए छोटी चीज़ है। 'निराला' जी ने अपनी बुद्धिविशिष्ट रचनाओं को अभिधा-शैली में और स्वच्छन्द छन्द में लिखा है। काव्य के मूल्यांकन में हम अभिव्यक्ति की शैली को ही सब कुछ नहीं मान सकते। विशेषतः एक विद्रोही कवि जब नवीन प्रवाह को काव्य में प्रसारित करता है, वह अभिव्यक्ति की प्रणाली का गुलाम होकर नहीं रह सकता। निराला ही नहीं, 'प्रसाद' सरीखे साहित्य-शास्त्र के अध्येता भी रचनात्मक साहित्य में बराबर नियमभंग करते रहे हैं। यह अनिवार्य है और साहित्यिक विकास के लिए उपयोगी भी है।

मुक्त छंद में निरालाजी ने जहाँ एक और 'जूही की कली' जैसी कोमल कल्पनाविशिष्ट रचना दी है, वही 'जागो फिर एक बार' जैसे उदात्त वीर-रस का काव्य भी दिया है। इतना हम अवश्य कहेंगे कि उनके मुक्त काव्य में स्वच्छन्द कल्पना का अति स्वाभाविक प्रवाह है। काव्य का चिर दिन से चले आते हुए छन्द-बन्ध से छूटना हिन्दी में एक स्मरणीय घटना है। इस श्रेय के अधिकारी निरालाजी ही हैं।

यह निराला जी का प्रथम विकास था। इसके अनन्तर निरालाजी छन्दोवद्ध सगीतात्मक सृष्टि की और भुके। यह उनका दूसरा चरण है। 'परिमल' की छन्दोवद्ध अधिकांश रचनाएं इसी प्रकार की हैं और 'पन्त जी और पल्लव' की समीक्षा भी इसी के आसपास प्रकाशित हुई। कविता में भावना की प्रमुखता हो चली पर निरालाजी की बौद्धिक प्रक्रिया भी उसके साथ-साथ रही। निरालाजी द्वारा पेटेट किया हुआ 'काव्य-निर्वाह' शब्द इसी बुद्धितत्त्व का संकेत है। इसका निरालाजी ने सदैव आग्रह किया। पन्त जी की रचनाओं में उन्हें इसी के अभाव की सबसे अधिक शिकायत ही है। यह बुद्धितत्त्व आधुनिक भावनाविज-

ड़ित कविता में निस्संगता लाने में और कोरी भावुकता या कल्पना-प्रवणता को संग्रथित कलासृष्टि का स्वरूप देने में समर्थ हुआ । एक दूसरे से असंपृक्त या टूटी हुई कल्पनाओं को एकतानता मिली । बुद्धि और भावना के इस संयोगकाल का स्वरूप संक्षेप में उनकी इस 'अधिवास' कविता में देखिए—

उसकी अश्रुभरी आंखों पर  
मेरे करुणांचल का स्पर्श  
करता मेरी प्रगति अनन्त  
किन्तु तो भी है नहीं विमर्ष  
छूटता है यद्यपि अधिवास  
किन्तु फिर भी न मुझे कुछ आस ।

यही स्वरूप उनकी 'पन्तजी और पल्लव' समीक्षा में भी देखा जा सकता है जिसमें उन्होंने 'विश्ववाद' के बौद्धिक तत्व से शृंगारी कवियों के लघु चित्रों का प्रतिपादन किया है, पर भावना-भूमि में आकर नवीन भाषा और व्यापक भावों के लिए पन्तजी की प्रशंसा की है ।

इस द्वितीय चरण में जहाँ कहीं निरालाजी बुद्धि और भावना का रमणीय योग करने में समर्थ हुए हैं, कविताएँ विशेष उज्ज्वल और निखरी हुई हैं । अनेक छोटी रचनाओं में ही नहीं, 'यमुना', 'स्मृति', 'वासन्ती', 'वसन्त समीर', 'बादलराग' आदि लम्बी कृतियों में भी यह सुयोग सफलतापूर्वक सिद्ध हुआ है । इसमें बुद्धितत्व भावना के साथ सन्निविष्ट होकर, अधिकांश में अपना स्वतन्त्र अस्तित्व छोड़कर, मिल गया है जिसमें तल्लीन वातावरण बनकर काव्य-वैभव का विशेष विकास हो सका है ।

द्वितीय चरण के उपरान्त निरालाजी का तृतीय चरण गीत-रचना का है जिसकी प्रतिनिधि पुस्तक 'गीतिका' है । गीतों में कुछ तो दार्शनिक

हैं, पर अधिकांश प्रेम और शृंगार-विषयक है। इनमें मधुर भावों की व्यंजना हुई है। विराट् बौद्धिक चित्रों के स्थान पर उज्ज्वल रम्य आकृतियाँ अधिक हैं। यह परिवर्तन निराला जी द्वारा बुद्धितत्त्व के कलात्मक परिपाक की दिशा में एक सीढ़ी और आगे है। जहाँ 'परिमल' की अनेक कविताओं में बुद्धिजन्य प्रक्रिया काव्य के साथ दूध-मिश्री के से मिश्रण में नहीं मिल सकी, वहाँ गीतों में ऐसा प्रायः सर्वत्र हुआ है। किन्तु साथ ही 'परिमल' की स्वच्छन्द काव्य प्रवृत्ति की अपेक्षा इन गीतों में आलंकारिक बधन अधिक है।

निराला जी का वास्तविक उत्कर्ष अपने युग की भावना और कल्पनामूलक काव्य में सचेत बुद्धितत्त्व का प्रवेश है। इससे काव्य-कला का बड़ा हित-साधन हुआ। कविता के कलापक्ष की अपेक्षा सीमा पार कर रही थी और कोरे भावनात्मक उद्गार काव्य के नाम पर खप रहे थे। निरालाजी ने इस विषय में नया दिग्दर्शन कराया। आधुनिक कवियों में इस विशेषता को लिये हुए निरालाजी क्षेत्र में एक ही हैं। इस दिशा में काम करते हुए उन्होंने पहले-पहल मुक्त-छंद की सृष्टि की, जो उक्त उद्देश्य के विशेष अनुकूल सिद्ध हुआ। मुक्त-छंद के अतिरिक्त उन्होंने हिन्दी पद-विन्यास को भी अधिक प्रौढ़ तथा अधिक प्रशस्त बनाने का सफल प्रयास किया। अत्यन्त सार्थक शब्दसृष्टि द्वारा निरालाजी ने हिन्दी को अभिव्यक्ति की विशेष शक्ति प्रदान की है। संगीतज्ञ होने के कारण शब्द-संगीत परखने और व्यवहार में लाने में वे आधुनिक हिन्दी के दिशा-नायक हैं। अनुप्रास के वे आचार्य हैं।

निरालाजी के काव्य में कृष्णा की अथवा शृंगार की दुर्बल भावना-मूलक अभिव्यक्ति हमें नहीं मिलती। वे एक सचेत कलाकार हैं, इसलिए उनके काव्य में असयम और अति कही नहीं है। उनमें एक अनोखी तटस्थता है जो उन्हें काव्य की भावधारा के ऊपर अपना व्यक्तित्व स्थिर रखने की क्षमता प्रदान करती है।

निरालाजी के शृंगारिक वर्णनों में दार्शनिक तटस्थता है—

पल्लव पंक पर सोती शेफालि के  
मूक-आह्वान भरे लालसी कपोलो के व्याकुल विकास पर  
भरते हैं शिशिर से चुम्बन गगन के ।

यह रूपक एक दार्शनिक कवि ही बाध सकता था । इसी प्रकार पति-प्रिया कामिनी को रात्रि-जागरण के उपलक्ष में यह उपहार कौन दे सकता था—

‘वासना की मुक्ति-मुक्ता त्याग मे तागी’

‘निराला’ जी ने अपनी दार्शनिकता के द्वारा अनेकश ऐसी पंक्तियों की सृष्टि की है जो आधुनिक हिन्दी में अप्रतिम है । यह उद्धरण के लिए उपयुक्त स्थल नहीं है ।

निरालाजी छायावादी कवि कहे जाते हैं । उनका छायावाद कहाँ है ? मुक्त छन्दों में उनका दार्शनिक छायावाद ‘विराट् सत्ता’ और ‘शाश्वत ज्योति’ के रूप में व्यक्त हुआ है । कितने ही स्थानों पर निरालाजी इसे ‘अमर विराम’ ( जागरण ), ‘माता’ ( पंचवटी प्रसंग ), ‘श्यामा’ ( ‘एक बार वस और नाच तू श्यामा’ ) आदि पदों में व्यक्त करते हैं । ‘यमुना’ में उसे वे ही कही ‘श्याम’ और कही ‘अतीत’ कहते हैं । इनके द्वारा कवि उसी ‘शाश्वत ज्योति’ की व्यञ्जना करता है । यह उनके छायावाद का एक पहलू है । दूसरा पहलू है ‘जड’ जीव-जगत् में सर्वत्र उसी शाश्वत ज्योति का प्रकाश देखना । यदि वह दार्शनिक छायावाद है तो इसे उसका प्रयोग समझना चाहिए । उसमें एक ज्योति है, इसमें अनेक खंड चित्र उसी एक ज्योति से ज्योतित दिखाये गये हैं । यही निरालाजी का ‘निर्वाह’ है । इसका अर्थ यह है कि प्रत्येक दृश्यवस्तु का पर्यवसान एक ही ‘अदृश्य’, ‘अनन्त’ में होता है । छोटी-बड़ी मानवीय वासनाएँ भी ‘बुद्ध’ शरण गच्छ’ के उपरान्त शुद्ध स्वरूप प्राप्त करती हैं ।

‘वासना की मुक्ति-मुक्ता’ के पद में वासना की भी परिष्कार द्वारा मुक्ति में परिणति की गई है। यही परिष्कार ( निखार ) निरालाजी के छायावाद की विशेषता है। प्रसादजी मानवीय माध्यम द्वारा रहस्यात्मक अनुभूतियाँ प्राप्त करते और व्यक्त करते हैं। वे मनुष्यता से ( अर्थात् मानवीय वृत्तियों से ) इतना आकर्षित है कि मनुष्य ही उनके चैतन्य की इकाई बन गया है, पर निरालाजी की इकाई वही ‘शाश्वत ज्योति’ है जो उनकी कविता और उनके दार्शनिक, सामाजिक कलात्मक विचारों के मूल में है। निराला जी के काव्य की व्याख्या करनी हो तो हम इस तरह कहेंगे कि निरालाजी हिन्दी काव्य के प्रथम दार्शनिक कवि और सचेत कलाकार हैं।

कविताओं के भीतर से जितना प्रसन्न अथवा अस्खलित व्यक्तित्व निराला जी का है, उतना न प्रसाद जी का है न पतंजी का। यह निरालाजी की समुन्नत काव्य-साधना का प्रमाण है। निरालाजी के ‘कवि’ में जड़त्व का अंकुश कहीं नहीं मिलता जबकि प्रसादजी की भावनाएँ कहीं-कहीं साधारण तल तक पहुँच गई हैं और पतंजी का शृंगार यत्र-तत्र ऐन्द्रियता की दशा तक पहुँच गया है और उनकी कविता यदा-कदा ‘अपनी तारीफ’ तक करने लगी है। निरालाजी की ‘यमुना’ की तुलना यदि पतंजी की ‘उच्छ्वास’, ‘आसू’ अथवा ‘ग्रन्थि’ से की जाय—इन सब में विषय-साम्य है—तो निरालाजी का निर्लेप व्यक्तित्व देखकर मुग्ध होना पड़ता है। यहां हम वर्णित विषय की नहीं वर्णित विषय के भीतर से रचयिता के व्यक्तित्व की बात कह रहे हैं। अवश्य ही निरालाजी के दर्शन का यह चमत्कार विशेष रीति से उल्लेखनीय है। निरालाजी का शृंगार सर्वत्र संयमित है। काव्य में प्रत्येक प्रकार का शृंगार-वर्णन करते हुए भी निरालाजी का व्यक्तित्व कहीं भी शारीरिक अथवा मानसिक दीर्घत्व से आक्रान्त नहीं दीख पड़ता। आधुनिक हिन्दी के किसी भी कवि के संवध में यह बात नहीं कही जा सकती। यह निराला के शृंगार-काव्य की बहुत बड़ी विशेषता है।

उच्च और प्रशस्त कल्पनाएँ, परिश्रम-लब्ध विद्या और काव्य-योग्यता उच्च साहित्य-सृष्टि की हेतु बन सकती हैं, किन्तु देश और काल की निहित शक्तियों से परिचय न होने से एक अग फिर भी शून्य ही रहेगा। हमारी दार्शनिक या बौद्धिक शिक्षा तथा साधना भी काव्य के लिए अत्यन्त उपयोगिनी हो सकती है, किन्तु इससे भी साहित्य के चरम उद्देश्य की सिद्धि नहीं हो सकती। इन सबकी सहायता से मूर्ति-मती होनेवाली जीवन-सौन्दर्य की प्रतिभा ही प्रत्येक कवि की अपनी देन है। इसी से उसके व्यक्तित्व का निर्माण होता और शताब्दियों तक स्थिर रहता है। इसके बिना कवि की वास्तविक सत्ता प्रकट नहीं होती।

निरालाजी की कल्पनाएँ उनके भावों की सहचरी हैं। वे सुशीला स्त्रियों की भाँति पति के पीछे-पीछे चलती हैं। इसलिए उनका काव्य पुष्प-काव्य है। उनके चित्रों में रंगीनी उतनी नहीं जितना प्रकाश है। अथवा यह कहें कि रंगों के प्रदर्शन के लिए चित्र नहीं हैं, चित्र के लिए रंग है। काव्य-सौन्दर्य की वे वारीकियाँ जो आजीवन काव्यानुशीलन से ही प्राप्त होती हैं, उनकी विविधताएँ और अनोखी भंगिमाएँ, निरालाजी की रचना में सन्निहित करने का प्रयास नहीं है। वे मुद्राएँ जो सम्प्रदाय-विशेष के कवियों में दिखाई देकर उनकी विशिष्टता का निर्माण करती हैं, अभ्यास द्वारा जिन्हें पुष्ट करना ही उन कवियों का लक्ष्य बन जाता है, निरालाजी का लक्ष्य नहीं है, परन्तु उनका एक व्यक्तित्व जिसमें व्यापक जीवनधारा के सौन्दर्य का सन्निवेश है, जिसमें ओज के साथ एक सुकोमल सौहार्द का समाहार है, उनके काव्य में सुस्पष्ट है। इन उभय उपकरणों के साथ जो एक साथ अत्यन्त विरल हैं कवि की दार्शनिक अभिरुचि कविता की श्रीसम्पन्नता में पूर्ण योग देती है। गेय पदों की शाब्दिक सुघरता, संक्षेप में आशय की अभिव्यक्ति, सुन्दर परिसमाप्ति और प्रकाश निरालाजी के काव्य को दर्शन द्वारा उपलब्ध हुए हैं। और मैं यह कह चुका हूँ कि सौन्दर्य की प्रतिभाएँ निरालाजी ने व्यक्तिगत जीवनानुभव से संघटित की हैं।

निरालाजी में पूर्ण मानवोचित् सहृदयता और तन्मयता के साथ उच्चकोटि का दार्शनिक अनुबन्ध है, अतएव उनके गीत भी मानव-जीवन के प्रवाह से निखरे हुए, फिर प्रकाश से चमकते हुए हैं। उनमें क्लिष्ट कल्पनाओं और उड़ानों का अभाव है, किन्तु यही उनकी विशेषता है। सम्भव है, कविता में कल्पना के इन्द्रजाल देखने की अधिक कामना रखनेवालों को इन गीतों से अधिक सन्तोष न हो, किन्तु उनमें जो गुण हैं, कला की जो भंगिमाएं, प्रकाश-रेखाओं की जैसी सूक्ष्म अथवा मनोरम गतियां हैं वे इन्हीं में हैं और हिन्दी में ये विशेषताएं कम उपलब्ध होती हैं। इन गीतों में असाधारण जीवन-परिस्थितियों और भावनाओं का अधिक प्रत्यक्षीकरण नहीं है, इसका आशय यही है कि इनमें जीवन के किसी एक अंश का अतिरेक नहीं है। इनमें व्यापक जीवन का प्रखर प्रवाह और संयम है। गति के साथ आनन्द और विवेक के साथ भी आनन्द मिला हुआ है। दोनों के संयोग से बना हुआ यह गीत-काव्य विशेष स्वस्थ-सृष्टि है।

‘गीतिका’ के गीतों को हम पाश्चात्य प्रगीत काव्यशैली की अपेक्षा भारतीय पद-शैली के अधिक निकट पाते हैं। इनमें रचना की अनिवार्यता, निरपेक्षता और प्रवेग की अपेक्षा चयन, सज्जा और कल्पना का प्राचुर्य है। मधुर भावना की तन्मयता के साथ-साथ आलंकारिकता का पुंठ भी कम नहीं है।

शृंगारिक तथा प्रकृति-प्रगीतों के पश्चात् निरालाजी वीर रस की क्रान्तिकारी रचनाओं के साथ हमारे सामने आते हैं। उनके शृंगार तथा वीर रस के प्रगीतों का निर्माण एकाधार पर ही हुआ है। अन्य कवियों की रचनाओं में यह घरातल पृथक्-पृथक् है। इसका कारण यह है कि शृंगार तथा वीर किसी सांस्कृतिक भूमि पर ही एक हो सकते हैं। जो द्विधात्मक या टूटे हुए व्यक्तित्व के कवि है उनमें यह सांस्कृतिक एकता नहीं रहती, अतएव उनके शृंगारी गीतों में जहां नग्न या वास-



नामय शृंगार की प्रधानता होती है, वहाँ वीर गीतों में केवल मार-काट के दृश्य ही होते हैं। कतिपय अन्य कवियों की रचनाओं से तुलना करने पर स्पष्ट हो जाता है कि निराला का व्यक्तित्व अधिक सुसंस्कृत, प्रौढ़ तथा अनासक्त है, उसमें कच्चा या अधूरापन नहीं है। जिस समय देश में गांधी जी का आन्दोलन चल रहा था, निराला जी ने सामाजिक क्रान्ति से संबंधित रचनाएँ लिखी थी। 'वादलराग' ऐसा ही प्रगीत है। उनके मतानुसार जब तक गरीबी-अमीरी का द्वन्द्व रहेगा, तब तक क्रान्ति को कोई रोक नहीं सकता। वे दूरदर्शी तथा क्रान्तिदर्शी कवि थे। उनके मस्तिष्क में क्रान्ति की उस स्थिति का चित्र आया था जिसकी लोग उस समय की परिस्थितियों में कल्पना भी नहीं कर सकते थे। सन् १९३५ के आसपास समाज में स्वराज्य या स्वतंत्रता को लेकर आस्था के स्थान पर संशय की भावनाएं घर कर गई थीं। निराला जी के प्रगीतों में भी इस स्थिति का चित्रण मिलता है। 'राम की शक्ति पूजा' में राम चिंतित हैं कि विजय होगी या नहीं? परन्तु अंत में राम को विजय का वरदान मिलता है। यह निराशा में आशा और आस्था की ध्वनि है। 'तुलसीदास' कविता में भी यह संघर्ष मानसिक स्तर पर उपस्थित है। वस्तुतः यहां परिवेश के साथ मानसिक अन्तर्द्वन्द्व है। अन्तःकालिमा को धोकर मानस निर्विकार होकर ऊपर उठता है। आस्था यहां अन्त में आती है। जड़ संस्कारों से ऊपर उठने का सदेश अंत में ध्वनित होता है। देश की बदली हुई परिस्थितियों में यह आशा का वरेण्य स्वर है।

प्रारंभिक रचनाओं में प्रवेग और उत्साह का प्राधान्य था, अतः उनमें कला की अपूर्णता भी दिखाई देती है। 'यमुना के प्रति' में कोई सम्पूर्ण तारतम्य नहीं दिखाई देता, यदि १० वे पद को पच्चीसवां या चालीसवें को ग्यारहवां पद बना दिया जाय तो रचना में कोई अन्तर नहीं आयगा। यह कला की कमी ही कही जाएगी यद्यपि इसकी पूर्ति

रचना की प्राणवत्ता करती है। प्रगीत में इतनी अधिक कसावट या भावान्विति होनी चाहिए कि उसकी एक भी पंक्ति इधर-उधर न हटायी जा सके। निराला जी के छोटे प्रगीतों में तो यह अन्विति है, पर बड़े प्रगीत यत्र-तत्र शिथिल हैं, जिसका कारण कवि का भावातिरेक है। किन्तु इस द्वितीय युग के सभी प्रगीतों में प्रगीतात्मक पूर्णता वर्तमान है। स्मृति, वासंती, सन्ध्या सुन्दरी, भिक्षुक, विधवा, राम की शक्ति पूजा, तुलसीदास आदि रचनाओं में कलात्मक पूर्णता निहित है। ये निराला के उत्कर्ष काल की कृतियां हैं।

इस समय निराला जी ने जो राष्ट्रीय प्रगीत भी लिखे हैं वे भी वस्तु तथा कला की दृष्टि से सम्पन्न हैं। राष्ट्रगीतों में देश भाषा का प्रयोग उचित नहीं होता। हमारा राष्ट्रीय गीत 'वन्दे मातरम्' एक प्रकार से संस्कृत में ही लिखा गया है। इसी प्रकार 'जन मन गण अधिनायक' में भी संस्कृत की ही पदावली का प्रयोग है, जिसे कोई भी पढ़े चाहे वह बंगाली हो, मराठा या पंजाबी अथवा तमिल भाषी हो, समझ सकता है। इस प्रकार वही गीत राष्ट्रीय हो सकता है जिसमें देशी भाषाओं का प्रयोग न्यूनतम हो। प्रसाद का 'अरुण यह मधुमय देश हमारा' नामक गीत कल्पनाप्रधान है, उसमें देशी भाषा तथा प्रतीकों की बहुलता है अतः उसमें राष्ट्रीय गीत बनने की क्षमता नहीं है। राष्ट्रीय गीतों में एक दूसरा महत्वपूर्ण तत्व उदात्तता का होता है। पंत के 'भारतमाता ग्रामवासिनी' में पराभव का चित्र है, औदात्य तथा चारित्रिक सदेश का अभाव है, अतः इसमें भी राष्ट्रीय गीत की क्षमता नहीं है। निराला के 'भारति जय विजय करे' गीत में उदात्तता तथा-संस्कृतनिष्ठ पदावली की नियोजना है। यह राष्ट्रीय आदर्शों और मानवता के गुणों का अभिव्यंजन करती है। इसके सारे प्रतीक भारतीय परम्पराओं के अनुरूप हैं। 'प्राण प्रणव ओंकार'—में भारतीय चरम दर्शन—विश्व मानवतावाद की अभिव्यक्ति है। निरालाजी के अवि-

कांश राष्ट्रीय गीत उनकी श्रृंगारिक रचना के अनन्तर लिखे गए हैं। उनमें सांस्कृतिक पक्ष पूरी तरह उभरा है।

राष्ट्रीय प्रगीतों के अन्तर्गत निराला जी ने कुछ कर्त्तव्य या उद्बोधनात्मक गीत भी लिखे हैं। 'दे मैं कहूँ वरण'—मे देश के प्रति कर्त्तव्य या त्याग की भावना सर्वोपरि है। वे देश के लिए मृत्यु की भी याचना करते हैं। परवर्ती काल में उन्होंने 'विक्रम सहस्राब्दि,' 'देवी सरस्वती' 'भगवान् बुद्ध के प्रति' आदि विषयो को लेकर प्रशस्तिमूलक रचनाएँ भी लिखी हैं। इनमें भी राष्ट्रीयता की ध्वनि समाहित है।

निराला जी ने कतिपय दार्शनिक प्रगीत भी लिखे हैं जिनमें जड़वादी, आधुनिक युग के दर्शन पर शंका या कटाक्ष किया गया है। 'कौन तम के पार रे कह' में उन्होंने एक तत्त्व के अन्तर्गत ही समस्त नानात्व को संग्रहित किया है और यह एक तत्त्व जड़ या चेतन न होकर अनिर्वचनीय है। इसी भूमिका पर उनके दार्शनिक प्रगीतों की रचना हुई है, किन्तु अन्तिम समय के गीतों में उन्होंने एक साकार सत्ता को अपनी उपासना का केन्द्र माना है, जिसे कभी माता या कभी जननि आदि कहकर संबोधित किया है। यह भारतीय सगुण भक्तों की ही प्रणाली है, पर निराला जी के गीत भक्ति-भावना से उद्भावित न होकर आन्तरिक तथा सामाजिक अन्तर्द्वन्द्वों की उपज है।

१९४० ई० के आसपास से ही निराला की मनःस्थिति में अन्तर दिखाई देने लगा था। उन्होंने इस समय ऐसे भाव या विचार व्यक्त किये हैं जो उदात्त भावों को भूलकर व्यंग्य और हास्य की भूमिका पर उपस्थित हैं। मनुष्य के जब सारे विचारों आदर्शों या मूल्यों पर पानी फिर जाता है तभी वह व्यंग्य करता है। इस प्रकार व्यंग्य एक नकारात्मक योजना है। वह मूल भावात्मक वस्तुओं की श्रेणी में नहीं आता। काव्य भावात्मक सृष्टि है। व्यंग्य और विडम्बनाएँ कवि की प्रथम पराजय की सूचना हैं। व्यंग्य के मूल में बुद्धि कार्य करती है और बुद्धि रसात्मक

नहीं होती, इसीलिए काव्य के क्षेत्र में उसका महत्त्व गौण हो जाता है। इस प्रकार इस नये प्रयोग-काल से ही निराला की परिवर्तित मन स्थिति की सूचना मिलने लगती है।

आखिर कुकुरमुत्ता का व्यंग्य क्या है ? कुकुरमुत्ता एक सर्वहारा वर्ग का प्रतिनिधि है जिसमें किसी प्रकार की संकृति नहीं है। वह अपने मुंह से अपनी प्रशंसा अतिरंजित रूप से प्रस्तुत करता है। यह उसकी अपनी अहंमन्यता के प्रति व्यंग्य है। वह गुलाब की निन्दा करके अपनी स्तुति के लिए पृष्ठ भूमि तैयार करता है। यह कुकुरमुत्ता तथा गुलाब-सम्वाद एक परिवेश निर्माण करता है। फिर कुकुरमुत्ता अपनी यथार्थ भूमि पर आ जाता है और आत्मस्तुति में मग्न होता है। वह क्रान्ति का अग्रदूत बनता है किन्तु जब तक उसमें सांस्कृतिक तत्वों का आगमन नहीं होता, तब तक समाज और देश की उन्नति कुकुरमुत्ता से संभव नहीं। इस कृति में टी०एस० इलियट के 'वेस्ट लैण्ड' की तरह ही संदर्भ-गर्भता है, जिसको समझने के लिए पाठकों को अधीत होना आवश्यक है। इसमें चीन की दीवाल, मिश्र के पिरामिड, वेन्जाइन, ओमफलस आदि ऐसे संदर्भगर्भ शब्दों का प्रयोग हुआ है जिनकी जानकारी पाठकों को आवश्यक है। एक जगह निराला जी ने टी० एस० इलियट पर भी व्यंग्य किया है—

कही का रोड़ा, कही का पत्थर,  
टी० एस० इलियट ने जैसे दे मारा  
पढ़ने वालों ने भी जिगर पर रखकर  
हाथ, कहा, लिख दिया जहा सारा।

पर निराला जी ने 'वेस्टलैण्ड' की संदर्भगत विशेषता को अपना लिया है। इस कृति से निराला के कुकुरमुत्ता की कुंछ अशों में तुलना भी की जा सकती है। 'वेस्टलैण्ड' में सम्पूर्ण संसार के मरुस्थल बनने की सूचना है। निराला की कृति में संसार कुकुरमुत्ता में बदलता जा रहा

है। 'वेस्टलैण्ड' में संसार के सब अच्छे गुणों के अभाव की कृपा प्रधान है, किन्तु कुरुरमुत्ता में यही बात हास्य के माध्यम से अभिव्यक्त हुई है। यह समता है। अन्तर यह है कि जहाँ 'वेस्टलैण्ड' में आत्मा का एक अधिक गम्भीर संघर्ष है, वहाँ कुरुरमुत्ता में कोई संघर्ष नहीं है। यही कारण है कि यह अधिक हल्की तथा विनोदात्मक रचना है। 'वेस्टलैण्ड' गम्भीर और मार्गहीन आत्मसंघर्ष की कृति है। उसमें किसी लक्ष्य का आभास नहीं मिलता, किन्तु कुरुरमुत्ता में एक संदेश है, देश की उन्नति के लिए सांस्कृतिक तत्वों की आवश्यकता पर बल है, जिसके अभाव में समाजोन्नयन संभव नहीं।

निरालाजी का यह द्वितीय प्रयोग-काल था, इसमें वे कई दिशाओं में गये हैं और अनेक यथार्थवादी और अन्य धरातलों का संस्पर्श किया है। 'स्फटिक शिला', 'खजोहरा', 'रानी की कानी', 'मास्को डाइलाग', आदि उनकी इसी समय की रचनाएँ हैं, जिनमें उन्होंने अनेक शैलियों का प्रयोग किया है। जैसा कि प्रयोग शब्द से ही स्पष्ट है, इन रचनाओं में किसी पांडित्य, छन्द-कौशल या शैली पर अधिकार न होकर उनका प्रयोग मात्र किया गया है, अतः इनमें निरालाजी की प्रौढ़ता या कलात्मकता को खोजना समीचीन न होगा। 'वेला' में समन्वित भाव नहीं है। 'नये पत्ते' में 'गर्म पकौड़ी' जैसी रचनाएँ तात्कालिक वस्तु हैं। इन प्रयोगों से बहुलता की सूचना मिलती है, अधिकार की नहीं। अतः ये रचनाएँ शुद्ध भावात्मक काव्य के अन्तर्गत परिगणित नहीं की जा सकती। उर्दू के साथ-साथ संस्कृत के भी शब्द इनमें मिले हैं। ये एक भाषा के समन्वित स्वरूप का उदाहरण नहीं हैं, इसलिए भी इन्हें प्रयोगात्मक रचना कहा गया है।

१९४८ ई० के बाद से निराला जी की मन स्थिति गंभीर हो चली और '५० के बाद से वे संत समझे जाने लगे। निराला के इस अवधि के गीत शान्त और करुणरस से युक्त हैं। ये रचनाएँ एक आंतरिक

संघर्ष का परिचय देती है। अतः सामान्य रूप से इन्हे हम भक्ति की रचनायें नहीं कह सकते। वैयक्तिक वेदना और पीड़ा के परिणाम स्वरूप ये गीत ऊपर से भक्ति तथा विनय के जान पड़ते हैं, किन्तु जैसा कि कहा जा चुका है, इनके मूल में सामाजिक तथा आन्तरिक संघर्ष ही रहा है। ऐसी रचनाओं में कहीं-कहीं व्यंग्य है और कहीं-कहीं ईश्वरा-ह्वान। जहाँ पर व्यंग्य और हास्य की सृष्टि है वहाँ समाज और मानव की दुर्बलताओं की ओर संकेत है और जहाँ विजय-प्रार्थना है, वहाँ उन दुर्बलताओं को दूर करने के लिए ईश्वर का आह्वान है। ईश्वर का आह्वान भी उन्होंने दो रूपों में किया है। प्रथम, वैयक्तिक पीड़ाओं से छुटकारा पाने तथा द्वितीय, सामाजिक उत्पीड़न से त्राण के निमित्त।

भव-अर्णव की तरुणी तरुणा ।

वरसी तुम नयनो में करुणा ॥

हार हार कर भी जो जीता,

सत्य तुम्हारी गाई गीता,

हुई असित जीवन की सीता,

दाव-दहन की श्रावण-वरुणा ।

इस गीत में निरालाजी ने निजी हार और कष्ट की भूमिका पर ही अर्चना की है। इसमें विशुद्ध भक्ति का वस्तुमुखी तत्त्व नहीं है, वैयक्तिक जीवन की पराजय, पीड़ा से मुक्ति के लिए ही उस महान शक्ति की अभ्यर्थना है जो मानव को त्राण देती है। 'हार गया जीवन रण' में भी भक्ति-भावना के मूल में वैयक्तिक जीवन के प्रकरण है।

मानव केतन केतन फहरे ।

विजय तुम्हारी नभ से लहरे ।

छल के बल सबल सब हारे ।

तुम पर जन तन-मन-धन वारे ।

असुरों को जी जीकर पारे ।

अन्धकार का मानस घहरे ।

इस गीत में सामाजिक संस्कार के लिए अभ्यर्थना है । वह असुर शक्तियों को चुनौती देती है, जिससे उसका अंधकारयुक्त मानस शंकित हो जाय । इस प्रकार सामाजिक संघर्ष की भूमिका पर निरालाजी ने सामाजिक अनीतियों, वैषम्यों, विकृतियों से क्षुब्ध होकर ही अर्चना-आराधना के गीत लिखे हैं । उनकी परवर्ती रचनाये विशुद्ध धार्मिक नहीं, वे मनोवैज्ञानिक तथा सामाजिक आत्मनिवेदन के गीत हैं ।

निरालाजी को अपने जीवन में अत्यधिक संघर्ष करना पड़ा है । संघर्ष में हारने से ही वे असहाय तथा विक्षिप्त होकर भक्ति की ओर उन्मुख हुए हैं । कहीं-कहीं उनके इन परवर्ती गीतों में विक्षेपावस्था के कारण विलक्षणता भी आ गई है :

आज मन पावन हुआ है ।

जेठ में सावन हुआ है ।

... ..

... कटा था जो पटा रहकर,

फटा था जो सटा रहकर,

डटा था जो हटा रहकर,

अचल था धावन हुआ है ... .. आराधना ।

या काली की लिपि, गोरी काला ।

कानों के कानो की ताला

वह उकसे वालो की वाला ... .. आदि गीत

जिनकी पंक्तियों में विलक्षणता दिखाई देती है । यहाँ उनकी विक्षिप्त स्थिति पराजित नहीं हुई है । कटा, पटा, सटा, फटा, गोरी

काला, कानों की ताला आदि शब्द उसी स्थिति के सूचक है । अत्यन्त संतुलित पंक्तियों के बीच ऊबड़-खाबड़ पंक्तियों की यह योजना भी इसका साक्ष्य है । किन्तु उनकी अधिकांश रचनाओं में ऐसी स्थिति नहीं है । अन्य गीत कलात्मक एकता तथा पूर्णता से युक्त है । उनके गीतों से हिन्दी के काव्य का अभूतपूर्व उन्नयन हुआ है ।

हिन्दी के ऐसे ही महाकवि का निधन १५ अक्टूबर १९६१ को हो गया है । इस साहित्यिक महापुरुष का अवसान शताब्दी के कवि का अवसान है ।

---



## सुमित्रानन्दन पंत

नवीन हिन्दी कविता में सबसे श्रेष्ठ सृष्टि-प्रतिभा लेकर श्री सुमित्रानन्दन पंत का विकास हुआ था। हिन्दी के क्षेत्र में पंत जी की कल्पना की शक्ति अजेय, उसका नवनवोन्मेष अप्रतिम है। कल्पना ही पंत जी की कविता की विशेषता, उसके आकर्षण का रहस्य है। यही उनकी विविध बहुमुखी रचनाओं का आधार, उनमें रमणीयता का विस्तार करती है। 'उपमा कालिदासस्य' में कल्पना की ही कीर्ति-प्रशस्ति हुई है, यह अर्थ समझकर, पंत जी के काव्य में उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा आदि कल्पना-अलंकरण प्रचुर मात्रा में मिलते हैं, यह कहा जाय, तो प्राचीन समीक्षा की शब्दावली का निर्वाह भी हो जायगा और पंत जी की विकास-दिशा भी इंगित हो जायगी। कल्पना केवल रूप-छवियों में ही नहीं, काव्यवस्तु और भावना में भी। यह दूसरी कल्पना पंत जी की प्रारंभिक रचनाओं में कोरी भावप्रवणता का आतिशय्य कर देनेवाली अतः काव्यालोचना में विशेष प्रशंसा-ज्ञापिका नहीं, परन्तु यहाँ पंतजी का विकास दिखाने में उसका उल्लेख करना ही पड़ेगा। कल्पना ही पंतजी की कविता का मेरुदण्ड, उनकी काव्यसृष्टि का माप-दण्ड रही है। कल्पना की वाल मुलभ रंगीन उड़ानों से लेकर अत्यन्त तल्लीन और गहन कल्पना-अनुभूतियों के चित्रण में पंत जी का विकास-क्रम देखा जा सकता है।

प्रेम और सौन्दर्य की सूक्ष्म मानसिक विवृत्ति में पंतजी की कल्पना समर्थ हुई है और यत्र-तत्र यही कल्पना आध्यात्मिक उड़ान भी लेती चली है। इसे ही प्रचलित शब्दावली में छायावाद कहा जाता है। प्रेम के संयोगपक्ष को भी और वियोग-पक्ष को भी समान सौकर्य से



श्री सुमित्रानन्दन पंत

आधुनिक काव्य :  
रचना और विचार



प्रकट करने में उनकी कल्पना कुंठित नहीं होती, कही हलकी मोदमय; कही मधुर रसमय भावाभिव्यक्ति करने में वह योग देती और कही गूढ़ रहस्यमयी सृष्टि भी निर्मित करती है। कल्पना के प्रकर्ष में जड़ व्यक्तित्व छूट जाता है, और कवि स्वच्छन्द होकर व्यापक, निर्लेप सृष्टि करने में प्रवृत्त होता है। एक ओर जहाँ लाभ है, वहाँ दूसरी ओर यह हानि भी साथ ही लगी है कि कल्पना का अतिरेक जीवन का संपर्क छोड़कर ऐकान्तिक हो जाय। किन्तु पन्तजी की कल्पना वैसी प्रायः कम ही है। वह अनेक बार दिव्य ज्योति दिखाती, यदा-कदा विद्युत् चकाचौध उत्पन्न करती पर गड्ढे में प्रायः कभी नहीं गिराती।

कल्पना की इस 'आलिम्पिक' प्रतियोगिता में पन्तजी ने अपने लिए प्रेम और सौन्दर्य के 'हीट्स' चुन लिये हैं और शृंगार वर्णन का उनका 'रेस' विशेष चमत्कारपूर्ण हुआ है। पन्तजी की यही रुचि-दिशा है। उनकी रुचि कोमल अथवा माजित है। उसे हम नागरिक रुचि भी कह सकते हैं और इस विशेषण से उनके वर्णित विषय पर ही नहीं उनके शब्द-संगीत, छन्द-चयन और भाषा-शैली पर भी प्रकाश पड़ जाता है। उनकी कल्पना के साथ उनकी यह रुचि मिलकर उनकी कविता को रमणीय अथवा आकर्षक वेश-भूषा से सज्जित करती है—यह साज सज्जा आधुनिक हिन्दी में अतिशय विरल है। पन्त जी की इस रुचि से हिन्दी खड़ी बोली को ईप्सित फल प्राप्त हुए हैं—सरस, सार्थक शब्दसृष्टि, सुगेय छन्द और सुन्दर प्रशस्त भाषा। शब्द-साधना में पन्तजी ने संस्कृत की सहायता ली है यद्यपि शब्द-प्रतिमाएँ अग्रेजी कला-कौशल से खड़ी की गई हैं। भाषा, छन्द और शब्दालकरण का महत्त्व समीक्षकगण यह कहकर अपहरण कर लेते हैं कि उनसे भावतन्मयता को क्षति पहुँचती है, और इस प्रकार बहिरंग को सजाकर अन्तरंग रूपा ही बना रहने दिया जाता है, पर ऐसे आरोपों पर हमें ध्यान नहीं देना चाहिए। काव्य में बहिरंग और अन्तरंग का ऐसा कही भेद नहीं

है। सार्थक, सुप्रयुक्त शब्द, यथायोग्य छन्द—ये सब भावों के अभिन्न अंग हैं। बाह्य और अन्तरंग यहाँ कुछ नहीं। भावों को स्वरूप देने वाले शब्द ही काव्य में सब कुछ हैं, अन्यथा भावों की सत्ता ही कहाँ रहती? 'रमणीयार्थ' प्रतिपादक शब्द' को काव्य कहते हुए संस्कृत आचार्य ने इसी तत्त्व को प्रकट किया था जिसे हम आज वहिरंग और अन्तरंग के भ्रम में भुलाना चाहते हैं। पंतजी ने अपने समय की खड़ी बोली को संस्कृत की शब्ददृष्टि देकर दृढ़ किया, हिन्दी के अनुरूप अनेक प्रयोग आविष्कृत किये और भाषा में एक नई ही छटा छा दी। उन्होंने खड़ी बोली को भावाभिव्यक्ति की विशेष शक्ति प्रदान की। यहाँ इस उल्लेख का आशय यह है कि समीक्षक-गण भाषा और भावों का चाहे जो सम्बन्ध स्थापित करें, परन्तु पन्तजी ने अपनी खड़ी बोली को स्वस्थ स्वरूप देकर उसे भावप्रसूति के अधिक उपयुक्त बनाया और उनके इस प्रयास में भाषा और भाव अलग-अलग नहीं—बाह्य और अन्तरंग नहीं—वरन् काव्य का सर्वांगीण विकास करते देख पड़ते हैं। यह कहने की आवश्यकता नहीं कि खड़ी बोली को उस समय अपने अवयव-संघटन की परम आवश्यकता थी, अन्यथा स्वयं हिन्दी कविता उसी पुरानी दुर्बल दशा में पड़ी रहती। भाव और भाषा का यह अभिन्न संबंध समझने में पंत जी को प्रारंभ से ही द्विविधा नहीं थी, यह भी समय को देखते हुए, उनकी प्रतिभा का ही प्रमाण है।

इस प्रसंग-प्राप्त स्थल में हम एक आवश्यक उल्लेख कर देना चाहते हैं, तत्पश्चात् पन्तजी की कृतियों की थोड़ी चर्चा करने में प्रवृत्त होंगे। यह उल्लेख स्पष्ट शब्दों में करने में भी कोई हानि नहीं है। पन्त जी पर यह आक्षेप सबसे अधिक किया गया है—यह भी उनकी ओर लोक दृष्टि के आकर्षण की ही सूचना है—कि वे न केवल बंगला के शब्द-प्रयोगों को हिन्दी में अपनाने हैं, वे तो अंग्रेजी के कवियों और बंगला के रवीन्द्रनाथ आदि से भावापहरण भी करते हैं। इस प्रकार के आक्षेपों



I wait thy breath, Great Parent, that my strain  
May modulate with murmurs of the air,  
And motions of the forest and the sea,  
And voice of living beings and woven hymns  
Of night and day, and the deep heart of man."

Shelly.

"Let they love play upon my voice and rest on my  
silence

Let it pass through my heart into all my movements  
Let me carry thy love in my life as a harp does its  
music and

Give it back to thee at last with my life."

Ravindranath.

सजनि श्याम की वंशी ही से  
कर दे मेरे सरस बचन  
जैसा जैसा मुझको छेड़े  
बोलू अधिक मधुर मोहन,  
जो अकर्ण अहि को भी सहसा  
कर दे मन्त्रमुग्ध नतफन  
रोम-रोम के छिद्रों से मा  
फूटे तेरा राग गहन ।

( पन्त )

‘उच्छ्वास’, ‘आंसू’, ‘ग्रन्थि’ और ‘परिवर्तन’ पन्तजी की वियोग वर्णन की लम्बी कविताएँ हैं । ‘उच्छ्वास’ और ‘आंसू’ दोनों एक में मिला कर एक ही कविता बना दी जा सकती है । एक की भावना एक में ही संकलित न होकर दूसरी में भी प्रसार पा रही है । संकलन की दृष्टि से यह बाधा लग गई है । परन्तु इस बाधा से भी अधिक ‘उच्छ्-

वास' और 'आसू' की अस्पष्टता खटकती है। यह अस्पष्टता रहस्यवाद की किसी ऊंची आध्यात्मिक उड़ान के कारण नहीं है—यह हम स्पष्टतः कह सकते हैं। पन्तजी की कल्पना जहां कहीं आध्यात्मिक भावना में परिणत होती है, वे छाया-रहस्यात्मक स्थल कहीं दुरुह नहीं हुए हैं, परन्तु 'उच्छ्वास' और 'आसू' मानवीय वियोग का वर्णन करते हुए जान पड़ते, किन्तु क्लिष्टता के कारण सन्देह उत्पन्न करते हैं। 'उच्छ्वास' में जहां पंतजी प्राकृतिक शोभा-वर्णन करके 'इस तरह मेरे चित्तेरे-हृदय की, बाह्य प्रकृति बनी चकाचक चित्र थी कहते हैं वहां यह अनुमान दृढ़ हो जाता है कि हृदय के ही किसी प्रसंग का वर्णन है, जिस प्रसंग में 'बाह्य प्रकृति' को 'चित्र' मात्र बनाकर सतोष करना पड़ा है। पन्तजी की रहस्यात्मक कविताओं में प्रकृति को कहीं 'बाह्य प्रकृति' कहलाने का अवसर प्राप्त नहीं हुआ, इसलिए यह दूसरा अनुमान भी दृढ़ होता है कि 'उच्छ्वास' में पंत जी की कोई गहन अनुभूति नहीं है। फिर उसमें क्या है ? इस प्रश्न के उत्तर में 'उच्छ्वास की बालिका' के प्रति जो 'स्मृति' पंतजी ने लिखी है वह भी विशेष सहायता नहीं पहुँचाती। बालिका के प्रति वियोग की बात जो 'उच्छ्वास' और 'आसू' दोनों से ज्ञात होती है और यह भी ज्ञात होता है कि 'सन्देह के कारण बालिका का परिणय-संबन्ध उसके उस मित्र से न हो पाया जो मन्द-हास-सा उसके मृदु-अधरो पर मड़राया' और 'उसकी सुखद सुरभि से प्रतिदिन समीप खिंच आया' था। इस परिणय संबन्ध के चरितार्थ न होने, बीच में ही टूट जाने के कारण 'उच्छ्वास' और 'आसू' की सृष्टि हुई देख पड़ती है। पंतजी इसे 'कल्पनाओं की कल कल्पलता' कहकर अपनाते हैं, इसलिए 'बालिका' का शारीरिक अस्तित्व कल्पना में विलीन होता जान पड़ता है पर साथ ही 'अदेह सन्देह' के कारण 'जुड़े स्वभाव छुड़ाने' आदि की घटनाएँ फिर बीच में विक्षेप डालती हैं। यह अस्पष्टता कविता के लिए काम्य नहीं हुई, निष्कर्ष तो केवल दो ही निकल सकते हैं।



कवि 'बालिकावत्' अपने बाल्यजीवन के वियोग में दुःख प्रकाश कर रहा अथवा वह अपनी किसी बाल-सहचरी का विरह वर्णन कर रहा है। किन्तु दोनों निष्कर्षों में द्विविधा लगी हुई है। पहले निष्कर्ष के अनुसार अपनी ही 'बालिका मूर्ति' के प्रति कवि का वियोग आश्चर्यजनक प्रतीत होगा और दूसरा अर्थ लेने पर कवि की इस वियोग घटना में किसी आध्यात्मिक वाद की अपेक्षा निराश रुदन की ही प्रमुखता सिद्ध होगी। इससे कही अधिक सरस, पंत जी की 'बालापन' कविता है जो 'उच्छ्वास' 'आसू' आदि से दो वर्ष पहले लिखी जा चुकी थी:—

‘अहो कल्पनामय फिर रच दो वह मेरा निर्भय अज्ञान,  
मेरे अधरों पर वह मा के दूध से घुली मृदु मुस्कान  
मेरा चिन्तारहित अनलसित वारिविम्ब-सा विमल हृदय  
इन्द्रचाप-सा वह बचपन के मृदुल अनुभवों का समुदय’

इत्यादि ।

इस 'बालापन' कविता के सामने 'उच्छ्वास' का 'बालिका-विरह' आदि हमें प्रभावित नहीं करते, यदि दूसरे निष्कर्ष के अनुसार देखें तो 'उच्छ्वास' की बालिका यौवनागम के द्वार पर खड़ी अपने प्रिय के परिणय-पाश में बधने से वंचित, अवश्य ही करुण है, और उसके निराश प्रेमी के 'आसू' भी अवसर-जन्य ही है, परन्तु यह सब वर्णन-संभवतः पंतजी के उस समय के संकोच के कारण स्पष्टता नहीं प्राप्त कर सका। यदि प्राप्त भी करता तो कविता किसी उच्च घरातल पर न पहुँच पाती, क्योंकि 'उच्छ्वास' और 'आसू' में पंतजी की कल्पना कही भी गंभीर स्पर्श नहीं करती, व्यक्तिगत आकांक्षा और आवेग तक सीमित रहती है।

'उच्छ्वास' और 'आसू' के पढ़ने पर एक तीसरी धारणा यह भी उत्पन्न होती है कि इनमें कवि 'प्रेम' का मुक्त निर्वन्ध रूप दिखा रहा

है। यह धारणा इन पंक्तियों से और भी दृढ़ होती है—

देखता हूँ जब उपवन पियालो में फूलों के

प्रिये ! भर भर अपना जीवन, पिलाता है मधुकर को,

नवोढा-वाल-लहर, अचानक उपकूलों के

प्रसूनो के ढिग रुककर, सरकती है सत्वर ।

अकेली आकुलता-सी प्राण ! कही तब करती मृदु आघात ।

सिहर उठता कृश गात, ठहर जाते हैं पग अज्ञात ।

प्रकृति के इस निर्मल मिलन को ही 'सार' समझकर, कवि 'उच्छ्वास' की 'वालिका' के प्रसंग में उसका अभाव देखकर कहता है—

हैं सभी तो और दुर्बलता यही, समझता कोई नहीं क्या सार है ।

निरपराधों के लिए भी तो अहा ! हो गया ससार कारागार है ।

अवश्य ही 'उच्छ्वास' की वालिका ने कवि के हृदय में प्रेम के रहस्य के संबंध में जिज्ञासा उत्पन्न कर दी है और वह जिज्ञासा 'निरपराधों के लिए भी तो अहा, हो गया ससार कारागार है' कहकर ही समाप्त नहीं हो जाती । उसका समाधान 'मुक्त प्रकृति के निर्बन्ध विहार' में ही नहीं होता । वह और आगे बढ़ती है ।

'ग्रन्थि' पंतजी की विशेष मार्मिक विरह-कविता है । यह 'उच्छ्वास' और 'आसू' की भाँति द्विविधा से नहीं, अत्यन्त स्पष्ट रीति से मानवीय विरह का शोक संताप प्रकट करती और विशेष करण वातावरण उपस्थित करती है । 'उच्छ्वास' की उपर्युक्त प्रेम-सवधी जिज्ञासा ही मानो 'ग्रन्थि' बन गई है, पर 'ग्रन्थि' का उसमें निवारण नहीं है । कवि यहाँ वियोगव्यथा में इतना तल्लीन हो गया है कि उसमें एक विलक्षण जड़ता आ गई है जो पंत जी की अन्य रचनाओं में बहुत कम दिखलाई देती है । 'ग्रन्थि' के वियोग वर्णन में विपाद और तज्जन्य मानसिक दीर्घलप का भी आभास छूट नहीं पाया ।

'परिवर्तन' में पहुँचकर पंत जी की कल्पना सचेत होकर अपनी शक्ति का परिचय देती है । 'उच्छ्वास', 'आसू' 'ग्रन्थि' आदि के वय-

क्तिक अनुभवों के उपरान्त 'परिवर्तन' में कवि की निर्लेप कल्पना प्रस्फुटित हो उठी है और यहाँ वह जीवन के सम्बन्ध में निराशामूलक किन्तु तटस्थ विचार प्रकट करती है। यदि यह कथन ठीक है कि कविता-शरीर की रीढ़ दर्शन है तो 'परिवर्तन' में कविता को यह दृढ़ रीढ़ मिल गई है। 'परिवर्तन' को हम दार्शनिक काव्य कह सकते हैं, उसे पंतजी की सुन्दरतम रचनाओं में रख सकते हैं। यहाँ पहुँचकर 'उच्छ्वास' का 'निरपराधों के लिए भी तो अहा, हो गया संसार कारागार है' की भाँति का उपालभ दूर हो जाता है और वस्तुस्थिति को समझकर कवि उसे स्वीकार करता है। 'परिवर्तन' में कवि का निराशावाद ही प्रमुख रीति से झलकता है। 'फिर भी स्थिति' को देखने की ओर वास्तविकता को पहचानने की शक्ति का उसमें आह्वान है। निराशामूलक होती हुई भी इस रचना में एक आशावादी और दर्शन की तटस्थता है। अवश्यम्भावी 'परिवर्तन' के चिरचक्र में पड़ा हुआ क्षुद्र मनुष्य अपने सुख-दुःख पर क्या आस्था करे? 'परिवर्तन' में मानवीय सुख-दुःख का यही निराकरण, जीवन का यही आश्वासन हमें प्राप्त होता है। 'साधना ही जीवन का मोल' 'परिवर्तन' की विधायक पंक्ति कही जा सकती है।

'पल्लव' में वियोग-पक्ष प्रमुख होने के कारण कृष्ण निराशा की एक अश्रुपूर्ण झलक ही मूर्तिमती होती है। उल्लिखित रचनाओं के अतिरिक्त 'छाया' 'स्वप्न' 'नक्षत्र', आदि का स्वर-तार करुण ध्वनि निक्षेप करता है। विविध वर्णनों और जिज्ञासाओं में एक निराशा ही फैली मिलती है। 'गुजन' में इसके विपरीत कवि अधिक आस्तिक बनने की सम्भावना प्रकट करता है। १९३१-३२ की प्रायः सभी रचनाएँ सयोग पक्ष की हैं, जिसमें पतंजी की कल्पना अपना चमत्कार दिखा रही है। 'भावी पत्नी के प्रति,' 'मधुवन' आदि लम्बी रचनाओं से भी अधिक छोटे-छोटे गीतों में वह प्रदर्शित हुई है, जैसे 'लाई हू फूलों का हार, लोगी मोल, लोगी मोल?' में 'पलकन पग चूमू पिया के' आदि। हिन्दी के श्रृंगारी कवि विरह-वर्णन के कारण अधिक लाञ्छित नहीं किये गये, पर जब वे सयोग

वर्णन करने में सन्नद्ध हुए तब उनमें से अधिकांश ने कल्पना को ताख पर रखकर अत्यन्त स्थूल, फोटोग्राफ खींचना आरंभ किया। विरह वर्णन करने में उन कवियों ने जहाँ कल्पना के आकाश पाताल एक कर ऊहा की विपथगति दिखा दी, वहाँ संयोग शृंगार के प्रसंग में संभोग की ही कथा कहने लगे। एक तरफ कल्पना का इन्द्रजाल और दूसरी तरफ कल्पना छूमन्तर। यह विशृंखलता शृंगारी कवियों के विकास में घातक सिद्ध हुई। पंतजी भी इस युग के शृंगारी कवि हैं, इनके विकास में भी कल्पना ही प्रमुख वनकर उपस्थित हुई है। पंतजी वियोग वर्णन में कल्पना का पल्ला भावातिरेक के समय कहीं कहीं छोड़ भी देते हैं, पर संयोग वर्णन में प्रायः कभी ऐसा नहीं करते। मध्यकाल के शृंगारी कवियों के विकास से पंतजी के विकास में यही मौलिक अन्तर है। उनका संयोग पक्ष सर्वत्र कल्पना-प्रसूत होने के कारण अधिक सयमित, शुद्ध और अनुभूतिप्रद हुआ है। पन्तजी इन आस्तिक रचनाओं की मधुरिमा विकास पाकर स्थान-स्थान पर व्यापक आध्यात्मिक भाव-जगत तक पहुँच गई है। वियोग की कल्पना-अनुभूति जिस प्रकार 'परिवर्तन' में, उसी प्रकार संयोग की कल्पना अनुभूति अनेक लघु दीर्घ रचनाओं में व्यापक सौन्दर्य की सृष्टि करती है।

आज उन्मद मधु प्रात,  
गगन के इन्दीवर से नील,  
भर रही स्वर्ण मरन्द समान,  
तुम्हारे शयन-शिथिल  
सरसिज उन्मील  
छलकता ज्यों मदिरालस, प्राण।

... ..  
आज वन में पिक पिक में गान, विटप में कलि, कलि में सुविकास  
कुसुम में रज, रज में मधु प्राण, सलिल में लहर लहर में लाल।  
... ..

मुकुल मधुपो का मृदु मधुमास, स्वर्ण, सुख, श्री, सौरभ का सार,  
मनोभावो का मधुर विलास विश्व-मुपमा ही का संसार,  
दृगो मे छा जाता मोल्लास व्योम-वाला का शरदाकाग,  
तुम्हारा आता जब प्रिय-ध्यान, प्रिये प्राणो की प्राण ।

इस प्रकार की अनुभूतियां पन्तजी की सौन्दर्य-चेतना मे विगेष रूप से सहायक हुई है । यदि 'परिवर्तन' पंतजी की निराग अनुभूति का निष्कर्ष है तो उनकी संयोग भावना भी 'अप्सरी', 'अनंग' आदि रचनाओं मे परिणति प्राप्त करती है । 'अप्सरी' और 'अनंग' दोनों ही कृतियां सौन्दर्य की चेतना का प्रकाश करती हैं । जिस प्रकार वियोग के 'इंतहाए नगा' मे होश आने के बाद 'परिवर्तन' लिखा गया उसी प्रकार संयोग का शुद्ध स्वरूप-दर्शन करने के उपरान्त शाश्वत सौन्दर्य की प्रतिभूति देखने-उसका रहस्य जानने की उत्कठा भी प्रादुर्भूत हुई । यदि 'मधुवन,' 'भावी पत्नी के प्रति' आदि मे सौन्दर्य का अनुभूति पक्ष है, तो 'अप्सरी,' 'अनंग,' 'प्रथम रश्मि' आदि मे उसी का कल्पना-प्रधान पक्ष है । 'पल्लव' की अपेक्षा 'गुजन' मे कल्पना का सहज सुन्दर उद्रेक उतना नहीं जितनी उपदेशक प्रवृत्ति और पांडित्य का प्रदर्शन है । 'एकतारा' मे उन्होंने गहन आत्मदर्शन की 'अभिव्यक्ति' की वेष्टा की है । इस रचना मे तथा 'अप्सरी' मे पंत जी को अपेक्षाकृत अधिक सफलता मिली है—

तुहिन विन्दु मे इन्दु-रश्मि-सी सोई तुम चुपचाप,  
मुकुन-गयन मे स्वप्न देखती निज निरूपम छवि आप ।

( अप्सरी )

चिर अविचल पर तारक अमन्द  
जानता नही वह छन्द-बंध  
वह रे अनन्त का मुक्त-मीन  
अपने असंग सुख मे विलीन—  
स्थित निज स्वरूप मे चिर नवीन—

( एकतारा )

पन्तजी के संयोग-शृंगार की एक शाखा जहाँ 'अप्सरी', 'एकतारा' आदि के रूप में फूट निकली है, वहाँ दूसरी शाखा उनके प्रकृति-प्रेम की रचनाओं में देख पड़ती है। प्रकृति का चैतन्य-चित्र तो आधुनिक हिन्दी के कतिपय कवियों की अनुभूति में आया है, पर उन्होंने उसे केवल मानवीय अनुभूतियों का अननुपंगिक बना रखा है। विराट प्रकृति भी विराट मनुष्यता के सामने छोटी बना दी गई है। यह प्रकृति के प्रति सहानुभूतिपूर्ण सजीव भावना नहीं कही जा सकती। उसे उसके ही क्षेत्र में—उसके अपने साम्राज्य में—सम्राज्ञी की भाँति देखने की उदारता आधुनिक हिन्दी के कवियों ने नहीं दिखाई। पतजी इस दिशा में अग्रसर होने वाले पहले व्यक्ति हैं। उनकी 'वीचि-विलास', 'मौन निमंत्रण', 'बादल' आदि कविताओं में वैसी सहानुभूति झलकती है। परन्तु प्रकृति को प्रकृति की ओर से देखने की कल्पना पन्त जी में भी निर्लेप रूप से विकसित नहीं हुई है। प्रकृति के प्रति पन्त जी का आकर्षण, प्रचलित हिन्दी में सबसे अधिक, तथापि वस्तुन्मुखी नहीं है। 'मौन निमंत्रण' में प्रकृति की प्रभावशाली प्रेरणा से जो भावनाएं उत्पन्न हुई हैं, उसे भी पन्तजी के छायावाद का एक हल्का रूप कह सकते हैं। इसे प्राकृतिक चित्राकण का काव्य नहीं कहा जा सकता।

इधर कुछ दिनों से हिन्दी के समीक्षकों ने 'जीवन-जीवन' की आवाज ऊँची कर रखी है। इनमें से कुछ तो यह भी नहीं समझते कि जीवन किसे कहते हैं और कविता में वह किस रूप में आ सकता है। कविता 'जीवन' की व्याख्या है—अंग्रेजी का यह वाक्य सुनकर वे लोग इसे मुहावरे के तौर पर व्यवहार में लाते और कहते हैं कि आधुनिक कविता में—'जीवन' नहीं मिलता। संभव है इन्हीं समीक्षकों की तृप्ति के लिए पतजी ने 'गुजन' के कुछ पद्यों में 'जीवन' शब्द का प्रयोग प्रचुर परिमाण में कर दिया है। इसका परिणाम भी यथोचित मात्रा में निकल गया है—'विगल भारत' में पतजी के एक समीक्षक की

उक्तियों से ऐसा ही समझ पड़ता है । बहुत संभव है पंतजी के 'जीवन' शब्द के कारण ही ये लेखक यह लिखने को उत्साहित हुए हो कि अब पंतजी की कविता में जीवन आने लगा है । परन्तु पंतजी की कविता की वास्तविक जीवन-व्याख्या लेखक की बुद्धि-परिधि के बाहर की बात देख पड़ती है । ऐसे समीक्षकों से पंतजी को ही नहीं, हिन्दी को भी सार्वधान रहने की आवश्यकता है । जीवन की आस्तिकता, प्रवेग और सहज सौन्दर्य से समन्वित काव्य हमें 'पल्लव' में जितना स्वच्छ और निर्मल दिखाई देता है, गुजन में उसकी अपेक्षा कम ही ।

'एकतारा' और 'नौका विहार' पंतजी की इन नवीन रचनाओं में, वर्णन का एक नया रूप देख पड़ता है, जिसमें कल्पना का आकर्षण नहीं स्वयं वस्तु-चित्रण का ही आकर्षण है । शायद इसे अधिक प्राकृतिक कविता कहा जाय । कल्पना की अराजकता यहाँ विक्षेप ही डाल सकेगी इसलिए उसके परिहार की चेष्टा की गई है । विशेषकर 'नौका-विहार' में पंतजी प्रकृति के रूप-चित्रण की ओर आकृष्ट हुए हैं, किन्तु 'नौका विहार' के वर्णन के उपरान्त कल्पना का यह दार्शनिक निष्कर्ष इतना बोझिला हो गया है कि कविता उसका भार नहीं सभाल सकती —

इस धारा-सा ही जग का क्रम  
शाश्वत इस जीवन का उद्गम  
शाश्वत है गति, शाश्वत संगम

— इत्यादि ।

विना इस निष्कर्ष के कविता अधिक सफल होती । इस नवीन दिशा में कल्पना को अधिक सयमित करके ही अभीष्ट-सिद्धि की जा सकती थी ।

'युगान्त' नामक काव्य-पुस्तक में पंतजी ने अपनी छायोन्मुखी काव्य-रचना से विदा लेने का उपक्रम किया है । इस विदाई के मूल में पंतजी की वह नवीन जीवन दृष्टि सक्रिय है जो एक सौन्दर्यद्रष्टा कवि को

समाज और राष्ट्र की वास्तविकता की ओर उन्मुख करती है। जबकि महादेवी और वच्चन जैसे कवि अतिशय आत्मोन्मुखी और एक सीमा तक निराशावादी भावनाओं का पल्ला पकड़े हुए थे, पंतजी युगीन वास्तविकता के अधिक समीप पहुँचने का उपक्रम करने लगे थे। उन्होंने 'युगान्त' की कविताओं में छाया-युग के विसर्जन की जो मनोवृत्ति प्रदर्शित की है वह उनकी प्रगतिशीलता का परिचायक ही कही जाएगी। परन्तु यह पहला मोड़ है जिसमें किसी निर्दिष्ट मार्ग पर चलकर कोई सशक्त काव्य-कृति प्रस्तुत नहीं की जा सकती थी। 'युगवाणी' में पंतजी एक कदम और आगे बढ़े हैं। उन्होंने अलंकृत पद-रचना का साथ छोड़ने का संकल्प किया है और एक सीमा तक साथ छोड़ दिया है। किन्तु अवकाश को भरने के लिए जो दूसरे तत्व अपेक्षित थे वे इतनी गीघ्रता से संयोजित नहीं किए जा सकते थे। इसलिए 'युगवाणी' नई दृष्टि की सूचना तो देती है, पर नए काव्य-विकास के उपकरणों को यथेष्ट मात्रा में आकलित नहीं करती। कदाचित् इसीलिए वह गद्यगीतो के नाम से अभिहित की गई है। गाँधी जी के व्यक्तित्व और गाँधीवादी आदर्शों का आभास देकर रह गई है। गाँधी युग की सक्रियता, सघर्षात्मकता और विद्रोह के तत्वों को आत्मसात् नहीं कर पाई है। 'ग्राम्या' में कवित्व अधिक है। कदाचित् यह 'युगान्त' और 'युगवाणी' की सक्रिय पूरक है। 'युगवाणी' में जो कवि की दृष्टि का प्रतिवर्तन दिखाई दिया है, उसे साकारता और काव्यात्मक साकारता देने में 'ग्राम्या' एक हद तक सफल हुई है। इसका सारा रूप विन्यास साहित्यिक है, केवल विचार-प्रधान नहीं। परन्तु यहां एक अन्य वैचारिक संघर्ष जो गांधीवाद और मार्क्सवाद का लेकर उत्पन्न हुआ था, एक दूसरे प्रकार का विक्षेप उत्पन्न कर देता है। पंतजी जब तक एक भावभूमि पर स्थिर नहीं होते तब तक दूसरी भूमिकाएँ उन्हें आन्दोलित करने लगती हैं और इस प्रकार विचारों के संघर्ष से काव्य में जो समग्र एकरसता आनी चाहिए, नहीं आ पाती है। कदाचित् इसीलिए पंतजी



‘ग्राम्या’ में भी कतिपय सुन्दर रचनाओं के रहते हुए कुछ-सामान्य प्रगीतों को भी सम्मिलित कर लेते हैं। ‘भारतमाता गामवासिनी’ की तुलना में धोवियों के गीत अथवा लोकधुन पर आधारित रचनाएँ इसी हल्की मनोभावना की परिचायक हैं। कुल मिलाकर ‘ग्राम्या’ गंभीर और हल्की कविताओं का एक बेमेल संग्रह बन गई है।

गांधीवादी और मार्क्सवादी विचारों के ऊहापोह के पश्चात् पतंजी कदाचित् इन दोनों को छोड़ बैठे और एक अन्य भावात्मक दर्शन में प्रविष्ट हुए जिसे अरविन्ददर्शन कहा जाता है। गांधीजी के साथ जिस महान सक्रियता का योग है, उस पक्ष को छोड़कर पतंजी केवल उनकी अहिंसा को अपना सके थे। मार्क्सवाद में जिस निरसग भौतिक विकास का निर्देश है, उसके केवल एक सवेदनात्मक पक्ष तक ही पतंजी की पहुँच थी। अतएव यह नहीं कहा जा सकता कि पतंजी ने गांधीवाद या मार्क्सवाद के तत्त्वदर्शन को किसी गंभीर रूप में अपनाया था। अतएव जब वे इस अन्तर्वर्ती नमय को पार कर सन् ४२ के आसपास ‘स्वर्ण-धूलि’ और ‘स्वर्णकिरण’ की अरविन्दवादी काव्य-रचनाओं में प्रवृत्त हुए तो हमें आश्चर्य करने का कोई कारण न था। ठोस पृथ्वी की प्रखरता और प्रचण्डता या मानव वैपम्य की कुरूपता पतंजी के काव्य को प्रगाढ़ उत्तेजना नहीं दे सकी। इसके बदले उनके कल्पनाशील व्यक्ति को अरविन्ददर्शन के स्वर्णिम भविष्य के स्वप्नों ने आकृष्ट कर लिया। पतंजी की प्रकृति के यही अनुकूल था। परन्तु किसी दर्शन को स्वीकार करना एक बात होती है और उसको काव्यरूप में निमित्त कर देना दूसरी बात होती है। पतंजी अरविन्ददर्शन को काव्य का स्वरूप देने में निरन्तर प्रयत्नशील रहे हैं। आरम्भ में उन्हें याशिक सफलता ही मिली। इसीलिए ‘स्वर्णधूलि’ और ‘स्वर्णकिरण’ में वैचारिक और सैद्धान्तिक शब्दावली ज्यों की त्यों रक्खी मिलती हैं। इन कृतियों में प्रगीत काव्य की महजता और सौष्ठव नहीं है। इन्हीं रचनाओं में आधुनिक विज्ञान संबंधी कुछ आख्याओं के अध्ययन का आंशिक परिणाम भी

कतिपय-रचनाओं में दिखाई पड़ता है। मानव-विकास-विज्ञान और नृतत्वशास्त्र के आशिक उपकरण भी मिलते हैं, परन्तु सर्वत्र इतिवृत्तात्मक तथ्यों का ही निर्देश हो पाया है। भावसंवेदन के लिए अवकाश नहीं मिला है।

‘उत्तरा’, ‘रजत-शिखर’ और ‘वाणी’ संग्रहों में पतंजी क्रमशः काव्य के अधिक समीप पहुँचने लगे हैं, जिसका आशय यह है कि वे कोरे दार्शनिक चिन्तन से प्रेरित न होकर मानव अनुभूतियों के सम्पर्क में आने लगे हैं। ‘स्वर्णकिरण’ और ‘स्वर्णधूलि’ के लम्बे दडक छंद इन रचनाओं में आकर अधिक छोटे और भावाकलन के योग्य बन गए हैं। परन्तु अकाव्योचित पदावली का प्रभाव यहाँ भी बना हुआ है। एक स्वच्छन्द कवि के लिए, विशेषकर पंत जैसे भावुक और कल्पनाजीवी कवि के लिए, विचार-मथन की भूमिकाएं उपादेय नहीं होती, इसका प्रमाण इन कृतियों में भी मिलता है।

‘कला और बूढ़ा चाद’ में पंतजी ने फिर से वास्तविक काव्य-दिशा का प्रत्यय पाया है। इस काव्य-संग्रह में उनकी रचनाएँ अधिक स्वच्छन्द हैं। इन रचनाओं पर दर्शन का अतिरिक्त बोझ नहीं रह गया है। यद्यपि उनमें दार्शनिकता है पर ये अधिक काव्यात्मक हैं। इस रचना में मुक्त छंदों का प्रयोग काव्यसहजता का परिचायक है। पूर्ववर्ती कृतियों में छंदों के शिकंजे में बंधकर पतंजी की दर्शन-प्रमुख सृष्टियाँ कृत्रिम और काव्यहीन बनती जा रही थी। केवल अकाव्यात्मक पद विन्यास ही नहीं, अनावश्यक पद-रचना भी, भार बनकर आई थी। इस अंतिम कृति में पतंजी उस भारवाहिता से मुक्त हो चले हैं। प्रतीकवादी कवियों की भाँति पतंजी ने ‘कला और बूढ़ा चाद’ में सुन्दर विम्बों का उपयोग भी किया है और ऐसा जान पड़ता है कि पतंजी का दर्शनाक्रान्त काव्य-युग बीत गया है और अब वे नई, गंभीरतर और स्वच्छन्दर काव्य-भूमिका के समीप पहुँच गए हैं।

सन् ४० के पश्चात् पंतजी का व्यक्तित्व उत्कट वैचारिक संघर्षों के पश्चात् जिस भूमिका पर आकर स्थिर हुआ वह मूलतः दर्शन की भूमिका ही कही जाएगी । काव्य और दर्शन के इस संघर्ष में दर्शन की विजय हुई, यह सत्य स्वीकार करना ही होगा । ऐसे बहुत कम उदाहरण साहित्य के इतिहास में प्राप्त होते हैं, जब एक श्रेष्ठ कवि काव्य और दर्शन के संघर्ष में दर्शन को विजयी होने देता । वड्सवर्थ का एक उदाहरण अंग्रेजी काव्य में मिलता है, जो विगिण्ट कवि होकर भी अपने परिवर्ती जीवन में दर्शन-शास्त्र से अभिभूत हो गया था । समीक्षकों ने कवि वड्सवर्थ की इस पराजय पर अनेक प्रकार की प्रतिक्रियाएँ व्यक्त की हैं । कुछ ने इस परिवर्तन को वस्तुमुखी दृष्टि से स्वीकार कर उसे एक युग-मसीहा के रूप में उद्घोषित किया है । कुछ अन्य आलोचकों ने उसे मानवतावादी, नीतिवादी अथवा धार्मिक कहकर आँसू पोंछने की चेष्टा की है । परन्तु काव्य के इतिहास-लेखक यह स्वीकार करते हैं कि इन समस्त उदात्तवादों के रहते हुए भी वड्सवर्थ एक कवि के रूप में समान स्तर का निर्माण और निर्वाह नहीं कर पाया । युग की मतवादी दृष्टियाँ कवि को कहाँ से कहाँ ले जा सकती हैं, वड्सवर्थ इसका एक उदाहरण है । पंतजी के संबंध में कोई अन्तिम बात अभी नहीं कही जा सकती, क्योंकि वे अब भी सक्रिय रूप से काव्यक्षेत्र में खड़े हैं ।

पिछले कुछ वर्षों में जब कभी पंतजी से मेरी भेंट हुई है, मैंने उनके व्यक्तित्व को उदास और स्वास्थ्य को शिथिल पाया है । अभी कुछ वर्ष पहले प्रयाग की 'परिमल' गोष्ठी में मैं उद्घाटनकर्ता बनकर गया था । अन्य अनेक साहित्यकारों के साथ पंतजी भी वहाँ उपस्थित थे । लेखक के स्वातन्त्र्य की समस्या पर विचार-विमर्श हो रहा था । मुझे स्मरण है कि मैंने देश की वर्तमान स्थिति में स्वातन्त्र्य की इस समस्या को एक कृत्रिम समस्या कहा था, क्योंकि लेखकों के स्वातन्त्र्य पर किसी प्रकार का संकट नहीं है, न होने की सम्भावना है । वही स्थिति में इस

समस्या को उपस्थित करने वाले लेखको की मनोभावना किस दिशा में जा रही है, यह समझना कठिन है । कभी-कभी स्वतंत्रता सीमा के बाहर भी जा सकती है, इस आशंका को प्रकट करने के पश्चात् जब मैंने अपना वक्तव्य समाप्त किया, तब पंत जी भी बोलने उठे और उन्होंने कवि के स्वातन्त्र्य का पक्ष लेकर बड़ा सुन्दर वक्तव्य दिया । मुझे उनके भाषण से बड़ी प्रसन्नता हुई, क्योंकि मैंने यह सोचा कि पन्तजी के अवचेतन में अब भी कवि के स्वातन्त्र्य की प्रेरणा बनी हुई है । फिर मैं यह सोचने लगा कि स्वातन्त्र्य भी कितने प्रकार का और बन्धन भी कितने रूपों के द्वारा करते हैं, केवल राजनीतिक बंधन ही सब कुछ नहीं है । विचारों और मतवादों के बन्धन भी कम नृशंस नहीं होते । इस युग के अनेक कवियों पर ये वैचारिक बन्धन बोझ बनकर छाये हुए हैं । पन्तजी ने उस दिन अपने वक्तव्य में प्रत्येक प्रकार के बन्धन से कवि और लेखक को मुक्त रखने की बात कही थी । शायद उनकी मूल चेतना में अन्य बंधनों के साथ इन वैचारिक बन्धनों से त्राण पाने की बलशाली इच्छा विद्यमान थी । तो क्या पन्तजी अब भी काव्य और दर्शन के सघर्ष को सुलझाने में लगे हुए हैं ? क्या वे अब भी कवि और काव्य की स्वतंत्रता के अभिलाषी हैं ? यदि ऐसा है तो इससे अधिक प्रसन्नता की बात दूसरी नहीं हो सकती है ।

पिछले कुछ वर्षों से पंतजी आकाशवाणी केन्द्र में हिन्दी कार्यक्रमों के संचालक रहे हैं । इस पद पर कार्य करते हुए उन्होंने हिन्दी काव्य-संगीत के स्तर का बड़ी मात्रा में उन्नयन किया है, यद्यपि बहुत से अच्छे कवि गायक छूट भी गए हैं । इस अवधि में पंतजी की अनेक काव्य और रेडियो नाटक प्रसार के उद्देश्य से प्रस्तुत किये गए । उनमें कुछ तो पंतजी के स्तर के अनुरूप हैं, पर बहुत सा भरती का काम उन्हें इस बीच करना पड़ा है, सरकारी सस्थाओं में रहकर ऐसा करना ही पड़ता है । यद्यपि पंतजी के सहयोग से हिन्दी कार्यक्रमों का सामूहिक

## महादेवी वर्मा

‘यामा’ महादेवी वर्मा का सम्पूर्ण काव्यसंग्रह है। इसके चार यामो में उनकी चारों स्फुट रचना-पुस्तकें संगृहीत हैं। इनके अतिरिक्त महादेवी जी की एक ही अन्य रचना दीपशिखा प्रकाश में आई है। अवश्य यहाँ मेरा मतलब केवल उनकी काव्य-रचनाओं से है। ये सब की सब मुक्त-पद्य और गीत रूप में हैं, जिनकी संख्या दो सौ से कुछ कम है। साथ ही ‘यामा’ में महादेवीजी की लिखी भूमिकाएँ और उनके बनाये कितने ही चित्र हैं, जिनसे उनके काव्य पर आवश्यक प्रकाश पड़ता है।

अच्छा होता यदि हम बिना कोई भूमिका वाँचे ही ‘यामा’ का अध्ययन आरम्भ कर सकते, किन्तु ऐसा करने में एक कठिनाई दीखती है। ‘यामा’ और ‘दीपशिखा’ केवल संग्रहपुस्तकें ही नहीं हैं, उनमें महादेवीजी का पूरा काव्य-व्यक्तित्व ही निहित है। इस व्यक्तित्व को हम नवीन काव्यधारा से एकदम अनग कर नहीं देख सकते। साम्य और वैषम्य के वे सूत्र हमें संक्षेप में देखने होंगे जिनके द्वारा महादेवीजी सामयिक काव्यजगत् से बाँधी हुई हैं। उनके लिए एक छोटी-सी, उपयुक्त, ‘सेटिंग’ हमें तैयार करनी होगी।

हिन्दी में महादेवीजी का प्रवेश छायावाद के पूर्ण ऐश्वर्य-काल में हुआ था, किन्तु आरम्भ से ही उनकी रचनाएँ छायावाद की मुख्य विशेषताओं से प्रायः एकदम रिक्त थीं। मानव अथवा प्रकृति के सूक्ष्म किन्तु व्यक्त सौन्दर्य में आध्यात्मिक छाया का भान मेरे विचार से छायावाद की एक सर्वमान्य व्याख्या हो सकती है। इस व्याख्या में आये ‘सूक्ष्म’ और ‘व्यक्त’ इन अर्थगर्भ शब्दों को हम अच्छी तरह समझ लें। यदि वह सौन्दर्य सूक्ष्म नहीं है, साकार होकर स्वतंत्र क्रियाशील है, और



श्री महादेवी वर्मा

आधुनिक काव्य :  
रचना और विचार



किसी कथा या आख्यायिका का विषय बन गया है, तो हम उसे छायावाद के अंतर्गत नहीं ले सकेंगे। छायावाद के इस सीमांत पर हम स्काट और वाइसन जैसे अंगरेजी के कवियों को पाते हैं जिन्होंने विमोहक और तल्लीनताकारी नारी-सौन्दर्य को लम्बी कथाओं के सूत्र में ताना है, और प्रकृति की अनिर्वचनीय सुषमा को पृष्ठभूमि बनाकर चित्रित किया है। वे प्रकृत छायावादी नहीं कहे जा सकते और छायावाद के दूसरे सीमांत पर हम वर्ड्सवर्थ को देखते हैं जिसकी प्रकृति के प्रति इतनी सार्वत्रिक प्रीति है कि वह व्यक्त सौन्दर्य के प्रति निस्पन्द, बेपहचान, निगूढ़-सी भावना देती है, सब कुछ तो सुन्दर ही है, ऐसी भावमयता में मग्न-सी हो गई है। वह भी प्रकृत छायावादी नहीं है। प्रकृत छायावादी तो अंगरेजी में प्राकृतिक सूक्ष्म सौन्दर्य-भावना का एकमात्र अधिष्ठाता 'शेली' ही हुआ है, जो एक ओर कुछ समीक्षकों द्वारा (जो सूक्ष्म के विरोधी हैं) हवाई और आसमानी बताया गया है; किन्तु दूसरी ओर जिसे नास्तिक (अव्यक्त सत्ता का विरोधी) कहे जाने का श्रेय भी प्राप्त है। आशा है, छायावाद की इस मध्यवर्तिनी भूमि पर पाठकों की दृष्टि गई होगी।

मुझे आशा नहीं है कि छायावाद की मेरी यह व्याख्या निकट भविष्य में सर्वमान्य हो सकेगी, किन्तु इसकी दार्शनिक और काव्यात्मक शैली इतना सुस्पष्ट व्यक्तित्व रखती है और यह अन्य निकटवर्तीवादों से इतना पृथक् अस्तित्व बनाये हुए है कि कोई कारण नहीं कि यह आखिरकार एक अलग वाद के रूप में स्वीकार न कर लिया जाय। सप्रति हिन्दी के अधिकांश समीक्षक छायावाद और रहस्यवाद के बीच कोई स्पष्ट विभाजन नहीं कर रहे। नवीन काव्ययुग के निर्माता स्वर्गीय प्रसादजी का इस विषय का विवरण विशेष ध्यान देने योग्य है। वर्तमान रहस्यवाद के सम्बन्ध में वे लिखते हैं—“विश्वसुन्दरी प्रकृति में चेतनता का आरोप संस्कृत वाङ्मय में प्रचुरता से उपलब्ध होता है। यह प्रकृति अथवा शक्ति का रहस्यवाद सौन्दर्यलहरी के 'शरीरं त्वं गम्भी' का अनु-



करण मात्र है। वर्तमान हिन्दी में इस अद्वैत रहस्यवाद की सौन्दर्यमयी व्यंजना होने लगी है, वह साहित्य में रहस्यवाद का स्वाभाविक विकास है। इसमें अपरोक्ष अनुभूति, समरसता तथा प्राकृतिक सौन्दर्य के द्वारा 'अह' का 'इदम्' से समन्वय करने का सुन्दर प्रयत्न है।"

अब, विश्वसुन्दरी प्रकृति में चेतनता की भावना सार्वत्रिक भी हो सकती है और एक-एक सुन्दर वस्तुगत भी हो सकती है। शम्भु अथवा आत्मा का गरीर सृष्टिप्रसार ही है, इस दृष्टि से व्यक्त वस्तु-मात्र में सौन्दर्य की एक ही धारा प्रवाहित है। प्रकृति में कुछ भी असुन्दर नहीं, यहाँ व्यष्टि-भेद नहीं है। पुनः प्राकृतिक सौन्दर्य के द्वारा अहं (आत्मा) का इदम् (प्रकृति) से समन्वय करने का प्रयत्न व्यष्टि सौन्दर्य को स्वीकार करता है। इस प्रकार प्रसादजी ने व्यष्टि सौन्दर्य-दृष्टि (छायावाद) और समष्टि सौन्दर्य-दृष्टि (रहस्यवाद) में कोई स्पष्ट अन्तर नहीं किया। किन्तु मैं इस अन्तर का विशेष रूप से आग्रह करता हूँ क्योंकि इसने दो विशेष पृथक्-पृथक् काव्यगैलियों की सृष्टि की है। व्यष्टि सौन्दर्यबोध एक सार्वजनीन अनुभूति है। यह सहज ही हृदयस्पर्शी है, यह सक्रिय और स्वावलम्बिनी काव्यचेतना की जन्मदात्री है। इसे मैं प्राकृतिक अध्यात्म कह सकता हूँ। समष्टि सौन्दर्यबोध उच्चतर अनुभूति है। फिर भी यह प्रत्येक क्षण रूढ़ होने की सम्भावना रखती है। इसमें इन्द्रियानुभूति की सहज प्रगति या विकास के लिए स्थान नहीं है। यह कदम-कदम पर धर्म के कठघरे में बन्द होने की अभिरुचि रखती है।

काव्य में यह रहस्यवाद, बड़े-बड़े दुर्दिन देख चुका है। अपने अतिप्राकृत स्वरूप के कारण पहले तो इसकी अभिव्यक्ति ही अतिशय दुर्गम और दुरूह है, किन्तु कुछ सच्चे रहस्यवादियों ने कुछ अनोखे रास्ते निकाले भी तो उन पर चलनेवाले बहुते से भूठे रहस्यवादी नकलनवीस निकल आये। उन्होंने काव्य की पूरी-पूरी अधोगति कर डाली। सारी

प्रकृति को समाहित करने वाली निर्गुण प्रेम की विशुद्ध व्यंजना विषय-वासना का नंगा नाच बन कर रह गई। उपनिषदों का ऊर्जस्वित आत्मवाद संपूर्ण कर्तव्यों से हाथ समेटने का वहाना सिद्ध हुआ। योग और तंत्र शास्त्रों की प्रकृति को आत्मा में लय करने की सारी प्रक्रिया जो पूर्ण मनुष्यत्व का साधन थी अनहोनी सिद्धियों और तामसिक उपचारों का दूसरा नाम बन गई। शारीरिक, मानसिक, नैतिक और आत्मिक सबलता का प्रचारक रहस्यवाद 'ना घर मेरा ना घर तेरा चिड़िया रैन बसेरा' गा कर भीख माँगने वालों का ब्रह्मास्त्र बन गया। एक ओर तो यह नकली रहस्यवाद की प्रगति हुई और दूसरी ओर रुढ़िवाद होकर रहस्यकाव्य विनय के पदों, भक्तिगीतों, धार्मिक आख्यानो आदि में परिणत हो गया। अवश्य ही ईरान और फ़ारस के कुछ सूफी कवियों और भारत के कुछ निर्गुणियों ने रहस्य-काव्य की वास्तविक मर्यादा स्थिर रखी किन्तु उनकी संख्या अँगुलियों पर गिने जाने के योग्य है। यह इतनी भी है, यह कम गौरव की बात नहीं क्योंकि हम कह चुके हैं कि रहस्यानुभूति एक अति विरल वस्तु है और उसकी काव्य-प्रक्रिया भी उतनी ही दुरूह और दुःसाध्य है।

महादेवी जी एक स्थान पर लिखती हैं—मानवीय सम्बन्धों में जब तक अनुरागजनित आत्मविसर्जन का भाव नहीं घुल जाता तब तक वे सरस नहीं हो पाते और जब तक यह मधुरता सीमातीत नहीं हो जाती तब तक हृदय का अभाव दूर नहीं होता। इसी से इस (प्राकृतिक) अनेकरूपता के कारण पर एक मधुरतम व्यक्तित्व का आरोपण कर उसके निकट आत्मनिवेदन कर देना इस काव्य का दूसरा सोपान बना जिसे रहस्यमय रूप के कारण रहस्यवाद का नाम दिया गया। मधुरतम व्यक्तित्व की यह नियोजना महादेवीजी के काव्य में मौजूद है किन्तु उसके निकट आत्मनिवेदन करने वाले बहुत से भक्त कवि हो गये हैं जिनका धार्मिक दृष्टि से पर्याप्त आदर है किन्तु जिन्हें रहस्यकाव्य का

स्रष्टा नहीं कहा जा सकता। स्पष्ट है कि महादेवीजी ने अपने इस कर्तव्य में आवश्यक सतर्कता से काम नहीं लिया। यही नहीं, उन्होंने रूढिबद्ध धार्मिक काव्य और वास्तविक रहस्य काव्य का स्पष्ट अन्तर सदैव अपने सामने नहीं रखा है जिससे उनकी रचनाओं में स्थान-स्थान पर प्रकृत आध्यात्म की जगह रूढि के चिह्न मिलते हैं।

जब उस मधुरतम व्यक्तित्व के प्रति आत्मनिवेदन का क्रम आरंभ हुआ तब तो काव्य स्पष्टतः धार्मिक घेरे में आ गया। यहाँ मेरा मतलब उन विनय गीतों से है जिनका कृष्णकाव्य में भी प्राचुर्य है और जिनसे तुलसीदासजी की 'विनय-पत्रिका' भरी हुई है। इस प्रकार के काव्य में प्रकृत रहस्यात्मक अनुभूतियों की टोह लगाना व्यर्थ श्रम है। मूर्त प्रतीकों में अलौकिक अमूर्त तत्त्व का साक्षात्कार करानेवाली समुन्नत रहस्य-कला उसमें हम नहीं पाते। धार्मिक काव्य की दृष्टि से उनका आदर सदैव रहेगा, किंतु रहस्य-काव्य की दृष्टि से नहीं।

ऊपर मैं प्रसंगवश कह चुका हूँ कि महादेवीजी के काव्य में छायावाद-युग की विशेषताएँ नहीं मिलती। प्राकृतिक सौंदर्य के प्रति 'पल्लव' वाले पतंजली का सा विमोहक आकर्षण उनमें नहीं, इसके बदले वे प्रकृति के एक-एक रूप या उसकी एक-एक वृत्ति को साकार व्यक्तित्व देकर उनके व्यापारों की कल्पना करती हैं जिनमें उनकी समृद्ध कल्पना-शीलता प्रकट हुई है। अवश्य यह कल्पना-बाहुल्य ही छायावाद-युग की एक विशेषता उनके काव्य में दीखती है। किंतु वे कल्पनाएँ सब जगह सीधी और चोट करने-वाली नहीं हैं, उनका प्रत्यक्ष रूप सहज आँखों के सामने नहीं आता। कहीं-कहीं तो उन प्रतीकों का वह कल्पित व्यापार हमारे सौंदर्य-संस्कारों के प्रतिकूल पड़ जाता है और कहीं-कहीं वह इतना क्लिष्ट होता है कि हम ईप्सित सौंदर्य की भाँकी नहीं पा सकते। इन दोनों का एक-एक उदाहरण मैं देना चाहता हूँ—

रजनी ओढ़े जाती थी, झिलमिल तारों की जाली ।

उसके बिखरे बँभव पर जब रोती थी उजियाली ॥

यह प्रभात का दृश्य है । रजनी का झिलमिल तारों की जाली ओढ़कर जाना, बड़ी ही सरल और मार्मिक कल्पना है । किंतु उजियाली का रोना हम साधारणतः कही नहीं देखते ? वह प्रायः हँसती ही आती है । यहाँ हमे अपनी अभ्यस्त अनुभूतियों को दबाकर यह कल्पना करनी पड़ती है कि प्रभातकाल की नमी अथवा ओस—आँसू के रूप में उजियाली रो रही है ।

क्लिष्ट कल्पना का एक उदाहरण यह भी है .—

निश्वासों का नीड़ निशा का वन जाता जब शयनागार ।

लुट जाते अभिराम छिन्न मुक्तावलियों के बंदनवार ॥

तब बुझते तारों के नीरव नयनों का यह हाहाकार ।

आँसू से लिख-लिख जाता है कितना अस्थिर है संसार ॥

आकाश में रात्रि के समय अचानक बादल छा गये हैं और पानी बरसने लगा है । इसी अवस्था की कल्पना यह जान पड़ती है अथवा यह रात्यंत की कल्पना है । रात्रि के मुक्तावलियों के अभिराम बंदन-वार ( तारिकापंक्ति ), छिन्न होकर लुट गये हैं । निश्वासों का नीड़ उसका शयनागार वन गया है ( रात्रि दुःखपूर्ण निश्वास ले रही है ) । तारे बुझ रहे हैं, बूँदें गिरने लगी हैं, वही मानो बुझते तारों के नीरव नयनों का हाहाकार और उसके आँसू हैं जिनके द्वारा यह लिखा जा रहा है, 'संसार कितना अस्थिर है !' कितनी कल्पना हमे ऊपर से करनी पड़ती है, विचार कीजिए ?

जिस क्षण को महादेवीजी की कल्पना ने पकड़ा है—तारों से हँसते हुए आकाश में सहसा मलिन बादलों का छा जाना, अथवा निशान्त में तारों का डूबना, वह काव्योपयुक्त और अति सुन्दर है, किन्तु क्या यही बात उनके इस चित्रण के सम्बन्ध में कही जा सकती है ?

इसके दो कारण मुझे दीखते हैं। एक तो यह कि महादेवीजी की कविताएँ इतनी अन्तर्मुख हैं कि वे प्रकृति के प्रत्यक्ष स्पर्शों, उनकी ध्वनियों और संकेतों से सुपरिचित नहीं; और दूसरा यह कि वे काव्य के एक-एक वन्द को एक-एक चित्र के रूप में सजाना चाहती हैं, जिसमें वस्तुओं और व्यापारों की योजना संश्लिष्ट हुआ करती है और चूँकि वे मानसिक वृत्तियों और वातावरणों को भी उन्हीं वस्तु व्यापारों के द्वारा ध्वनित करना चाहती हैं, इसलिए यह कार्य उनके लिए दुःसाध्य हो जाता है। उनके इन दीर्घ चित्रणों की तुलना अन्य प्रमुख छायावादियों से कीजिए तो अन्तर आप दीखेगा—

देख वसुधा का यौवन भार, गूँज उठता है जब मधुमास ।

विधुर उर के से मृदु उद्गार, कुसुम जब खुल पड़ते सोच्छवास ।

न जाने सौरभ के मिस कौन संदेशा मुझे भेजता मौन ।

—सुमित्रानन्दन पंत ('मौन निमंत्रण')

अथवा—

पवन में छिपकर तुम प्रतिपल, पल्लवों में भर मृदुल हिलोर ।

चूम कलियों के मुद्रित दल, पत्र-छिद्रों में गा निशि-भोर ॥

विश्व के अन्तस्तल में चाह, जगा देती हो तड़ित-प्रवाह ॥

—निराला ('स्मृति')

अवश्य ये चित्र अधिक हल्के और अनलंकृत हैं, इनमें सूक्ष्मतर रूप-योजना और भावव्यञ्जना की वह महत्वाकांक्षा भी नहीं है, यह हम स्वीकार करेंगे, किन्तु तब हम महादेवीजी से कहेंगे कि वे अपनी उच्चतर कला-आकांक्षा के उपयुक्त सामग्री का भी संचय करें। यह कहना भी उचित न होगा कि जिस सूक्ष्मतर भावभूमि के चित्र महादेवीजी देती हैं उसमें अस्पष्टता अनिवार्य है। अस्पष्टता काव्य का कोई गुण नहीं है, यह चित्रण की दुर्बलता ही है। अस्पष्ट, छाया-भावों का चित्रण भी

सुस्पष्ट, मोती के पानी जैसा भीतर से दमकता और नैसर्गिक होना चाहिए । काव्य की विशेषता तो इसी में है ।

महादेवीजी ने भी जहाँ अलंकृत चित्राकण छोड़कर सीधा रास्ता पकड़ा है, वहाँ बड़ी सजीव कविता का स्रोत वह चला है—

स्वर्ग का था नीरव उच्छ्वास, देव बीणा का टूटा तार ।

मृत्यु का क्षणभंगुर उपहार, रत्न वह प्राणों का शृङ्गार ॥

नई आशाओं का उपवन, मधुर वह था मेरा जीवन ।

और जहाँ वे कल्पना के अर्द्धस्फुट या दुरूह उपमानों को छोड़कर इसी सरलता के साथ रूपांकण भी करने लगी हैं ( यद्यपि ऐसे स्थल बहुत थोड़े हैं ) वहाँ उनके चित्र खूब साफ आये हैं; जैसे—

जाग जाग सुकेशिनी री,

अनिल ने आ मृदुल होले शिथिल वेणी बंध खोले;

पर न तेरे पलक डोले । बिखरती अलकें भरे जाते

सुमन वर बेबिनी री ।

छाँह में अस्तित्व खोये, अश्रु के सब रंग धोये ।

मंदप्रभ दीपक सँजोये, पंथ किस का देखती तू,

अलस स्वप्न निवेशिनी री !

पाठक देखेंगे कि यह सौन्दर्य-चित्रण आध्यात्मिक रहस्य-मुद्राओं से परिपूर्ण है, इसे छायावाद की परम्परा में हम नहीं ले सकते । इसमें एक विलक्षण उदासीनता, सात्विकता, शान्ति और निश्चलता झलकती है । छायावाद की चेतनता, चाचल्य और चटक इनमें नहीं । महादेवीजी के काव्य की यह एक सार्वत्रिक विशेषता है ।

किन्तु महादेवीजी की अविकाश रचनाओं में ऊपर के-से भाव-सके-तक रूपचित्र नहीं मिलते, भावों का चित्रण ही प्रधानतः मिलता है । मेरी अपनी दृष्टि से रूपचित्रण की सहायता बिना रहस्यवाद की काव्य-कला का पूर्ण प्रस्फुटन नहीं हो सकता । जो स्वयं अदृश्य वस्तु है उसे

अस्फुट उपमानों से व्यक्त करना, पाठकों को काव्य-रस से अंशतः वंचित ही रखना है। जैसे 'वेसुघ' पीडा के सम्बन्ध में ये पंक्तियाँ—

इसमें अतीत सुलभाता अपने आँसू की लड़ियाँ  
इसमें असीम गिनता है वे मधुमासों की घड़ियाँ

किन्तु इनकी गणना कहाँ तक की जाय, यह महादेवीजी की प्रधान काव्य-शैली ही है। तो भी इसके अन्दर कुछ उच्चकोटि की रचनाएँ भी उन्होंने की हैं। जहाँ व्यक्त रूप किसी न किसी प्रकार आ गये हैं वहाँ रचना प्रायः सुन्दर हुई है—

किसी नक्षत्र लोक से टूट,  
विश्व के शतदल पर अज्ञात।  
दुलक जो पड़ी ओस की बूंद,  
तरल मोती-सा ले मृदु गात—

नाम से जीवन से अनजान,  
कहो क्या परिचय दे नादान !

अथवा—

स्मित तुम्हारी से छलक यह ज्योत्स्ना अम्लान,  
जान कब पाई हुआ उसका कहाँ निर्माण !  
अचल पलकों में जड़ी सी तारिकाएँ दीन,  
ढूँढ़ती अपना पता विस्मित निमेष विहीन।

...

...

...

कौन तुम मेरे हृदय में ?

कौन मेरी कसक में नित मधुरता भरता अलक्षित ?  
कौन प्यासे लोचनों में घुमड़ घिर भरता अपरिचित ?  
अनुसरण निश्वास मेरे कर रहे किसका निरन्तर ?  
चूमने पदचिन्ह किसके लौटते यह श्वास फिर-फिर ?

यह पिछला पद प्रसादजी के 'कौन हो तुम इसी भूले हृदय की चिर खोज ?' का स्मरण दिलाता है, यद्यपि महादेवीजी और प्रसादजी की रहस्यभावना में यह सुस्पष्ट अन्तर है कि महादेवी जी का भुकाव सदैव कृष्णा और भक्ति की ओर रहता है जब कि प्रसादजी प्रायः तादात्म्य ( वही तू है ) का संकेत करते हैं ।

'मत अरुण घूँघट खोल री' और 'शृंगार कर ले री सजनि' रहस्यात्मक रूपविन्यास के सुन्दर उदाहरण हैं ।

'साध्यगीत' में दार्शनिक एकाग्रता उच्चतर हो उठी है, किन्तु काव्य-उपादान उतनी ही मात्रा में समृद्ध नहीं हो पाया । इसीलिए सम्भवतः इन गीतों की रहस्यभावना ही प्रधान स्थान पा गई है, उपयुक्त रूप-योजना उन्हें नहीं मिल सकी । भावना का वैसा ही विकास होते हुए भी 'साध्यगीत' में और महाकवि रवीन्द्र की 'गीतांजली' में दो मुख्य अन्तर हैं । उनकी अजेय काव्यशक्ति कभी उनकी भावना का साथ नहीं छोड़ती । भावना की दौड़ में पिछड़ जाने पर ही काव्य को—

पंकज कली, पंकज कली  
क्या तिमिर कह जाता कृष्ण  
क्या मधुर दे जाती किरण !

जैसी अन्योक्ति पढ़ती पकड़नी पड़ती है । यद्यपि यह अन्योक्ति ऊँचे दर्जे की है, किन्तु अन्योक्ति कितने ही ऊँचे दर्जे की हो, उसकी काव्य से भिन्न बौद्धिकता बिना खटके नहीं रह सकती । दूसरी बात यह है कि रवि बाबू की रचनाओं में कल्पना की जो एकतानता, जो प्रसार, जो अटूट शृंखला मिलती है वह इन गीतों में उतनी नहीं । तो भी छोटे-छोटे टुकड़ों में अपने ढंग की सफाई और काफी काम महादेवीजी के बहुत से गीतों में मिलता है ।

प्रसाद के 'आँसू', निराला की 'स्मृति' जैसी उदात्त और एकतान कल्पना तथा 'पल्लव' का-सा सौंदर्योन्मेष महादेवीजी में नहीं है; किन्तु



इस स्पष्टीकरण में महादेवीजी ने सुख और दुःख के स्वरूप को अस्पष्ट ही रख छोड़ा है। उन्होंने दुःख के आध्यात्मिक स्वरूप और सुख के भौतिक स्वरूप को सामने रखकर विचार किया है। किन्तु इसके विपरीत सुख एक आध्यात्मिक और दुःख का भौतिक स्वरूप भी है जिसकी ओर उनकी दृष्टि नहीं गई। दुःख की तामसिक, राजसिक और सात्त्विक तीनों अभिव्यक्तियाँ हो सकती हैं, उसी प्रकार सुख की भी। यह सब कुछ उस संवेदन पर अवलम्बित है जिससे सुख और दुःख का निःसरण होता है। महात्मा बुद्ध ने दुःखवाद को आध्यात्मिक अर्थ में लिया है, उसी प्रकार भारतीय दर्शनो ने 'आनन्द' का आध्यात्मिकरण कर लिया है। इसलिए भौतिक आधार पर सुख और दुःख का जो व्यतिरेक (या 'कट्रास्ट') महादेवीजी ने ऊपर दिखाया है, उसे मैं उनकी व्यक्तिगत सात्त्विकता का परिणाम मान सकता हूँ। उसे दार्शनिक सत्य या काव्य-कसौटी मानने के लिए मैं तैयार नहीं हूँ।

यह स्त्रियोचित सात्त्विकता भी महादेवीजी के काव्य की सार्वत्रिक विशेषता है। इससे उनके काव्य को एक सुन्दर कान्ति मिली है; यद्यपि कहीं-कहीं अति सरलता, सौन्दर्य स्पर्श से वंचित भी रह गई है। जैसा कि मैं ऊपर कह चुका हूँ, महादेवीजी की वेदना पहले व्यक्तिगत भावुकता अथवा रुढ़ि भक्तिभावना के रूप में रही है जो क्रमशः निखरती गई है। अब मैं इनके एक-एक उदाहरण दूँगा—

भावुकता का स्वरूप निम्नांकित 'फैसी' में प्रकट हुआ है—

चाहता है यह पागल प्यार, अनोखा एक नया संसार।

कलियों के उच्छ्वास शून्य में ताने एक वितान,

तुहिन-कणों पर सृष्टु कंपन से सेज विछा दें गान—

जहाँ सपने हो पहरेदार, अनोखा एक नया संसार।

रूढ़िगत भक्ति भावना मुझे वहाँ दीखती है जहाँ महादेवीजी ने रहस्यमय आध्यात्मिक सत्ता को स्थूल उपास्य का रूप दे दिया है अथवा जहाँ

प्राकृतिक सौंदर्य का, जिसमें कवि-हृदय बिना मुग्ध हुए नहीं रहता, स्थान-स्थान पर प्रतिषेध किया है ।

निराली कलकल में अभिराम, मिलाकर मोहक मादक गान ।  
छलकती लहरों में उद्दाम, छिपा अपना अस्फुट आह्वान ।  
न कर हे निर्भर भंग समाधि, साधना है मेरा एकान्त ।  
किन्तु नीचे के पद्य में रूढ़िरहित आध्यात्मिक निरूपण है :—

छाया की आँख-सिँचौनी, मेघों का मतवालापन,  
रजनी के इयाम कपोलों पर ढरकीले श्रम के कन ।  
फूलों की मीठी चितवन, नभ की ये दीपावलियाँ,  
पीले मुख पर संध्या के वे किरणों की फुलझड़ियाँ ।  
विधु की चाँदी की थाली मादक मकरंद भरी-सी,  
जिसमें उजियारी रातें लुटती घुलती मिसरी-सी ।  
मिक्षुक से फिर जाओगे जब लेकर यह अपना धन,  
करुणामय तब समझोगे, इन प्राणों का महंगापन ।

‘न थे जब परिवर्तन दिन-रात, नहीं आलोक तिमिर थे ज्ञात’ से आरम्भ होनेवाला पूरा गीत भी रूढ़ पद्धति पर बना है किन्तु आगे चल कर जहाँ वेदना तपकर निखर उठी है, वहाँ रूढ़ि का लेश भी नहीं दीखता और काव्य ऊँचे घरातल पर आ पहुँचा है । यहाँ वेदना खूब सशक्त संवेदन की छटा लेकर आती है—

देव, अब वरदान कैसा ?

वेध दो मेरा हृदय, माला बनूँ, प्रतिकूल क्या है ।  
मैं तुम्हें पहचान लूँ इस कूल तो उस कूल क्या है !  
छीन सब मीठे क्षणों को, इन अथक अन्वेषणों को ।  
आज लघुता ले मुझे दोगे निठुर प्रतिदान कैसा ?  
जन्म से यह साथ है मैंने इन्हीं का प्यार जाना ।  
स्वजन ही समझा दूँगों के अश्रु को पानी न माना !

वेदना का विन्यास उसकी वस्तुमत्ता ('आब्जेक्टिविटी') का बहुरूप और विवरणपूर्ण चित्रण, जितना महादेवीजी ने दिया है, उतना वे तीनों कवि नहीं दे सके हैं।

'साध्यगीत' की पहली ही कविता में साध्य-गगन और जीवन का विव-प्रतिविव स्वरूप महादेवीजी के काव्य में चित्राकण-कला का एक सफल उदाहरण है, भले ही प्रकृत भावोच्छ्वास का प्रवेग उसमें न हो।

मैंने ऊपर कहा है कि छायावाद काव्य के व्यक्त प्रकृति के सौन्दर्य-प्रतीको को न लेकर महादेवीजी ने उन प्रतीको की अव्यक्त गतियों और छायाओं का संग्रह किया है। इससे उनकी रचनाओं में वेदना की विवृत्ति और रहस्यात्मकता बढ़ गई है किन्तु वे स्थल कहीं-कहीं अधिक दुरुह हो गये हैं। उदाहरण के लिए यह रचना लीजिए—

उच्छ्वासों की छाया में, पीड़ा के आलिंगन में  
निश्वासों के रोदन में, इच्छाओं के चुम्बन में,  
उन थकी हुई सोती-सी, उजियाली की पलकों में,  
बिखरी उलझी हिलती-सी मलयानिल की अलकों में,  
सूने मानस-मन्दिर में, सपनों की मुग्ध हँसी में,  
आशा के आवाहन में, बीते की चित्रपटी में,  
रजनी के अभिसारों में, नक्षत्रों के पहरों में,  
ऊषा के उपहासों में, मुस्काती-सी लहरो में,  
जो बिखर पड़े निर्जन में निर्भर सपनों के मोती,  
में ढूँढ़ रही थी लेकर घुंघली जीवन की ज्योती।

लाक्षणिकता उसी हद तक काव्य में काम दे सकती है जिस हद तक वह उसके धारावाही सौन्दर्य में रोड़े न अटकाये। महादेवीजी के काव्य की जो भूमि है उसी भूमि की रचनाएँ कतिपय छायावादी कवियों की भी मिलती हैं, किन्तु उसकी व्यंजना व्यक्त सौन्दर्य-प्रतीको के और सीधी लाक्षणिकता के आवार पर होने के कारण स्पष्टतर हुई है।

उदाहरणार्थ हम निरालाजी की ख्यातिप्राप्त रचना 'तुम तुग हिमालय-  
शृंग और मैं चंचल गति सुरसरिता' को लें तो दोनों का अन्तर साफ  
दिखाई देगा । हमारे कहने का मतलब यह नहीं कि महादेवीजी के ऐसे  
प्रयोग सर्वत्र दुर्लभ हो गये हैं, कही-कही वे अतिशय मार्मिक हैं । जैसे—

उन हीरक के तारों को कर चूर बनाया प्याला ।  
पीड़ा का सार मिलाकर प्राणों का आसब ढाला ।  
मलयानिल से भोकों में अपना उपहार लपेटे ।  
मैं सुने तब पर आई बिखरे उद्गार समेटे ।  
काले रजनी अंचल में लिपटी लहरें सोती थीं ।  
मधुमानस की बरसाती वारिदमाला रोती थी ।

ये पक्तियाँ हमें प्रसादजी के 'आँसू' की सुन्दर कडियों की याद  
'दिलाती हैं । अवश्य प्रसादजी में सौंदर्य-सवेदन के दोनों स्वरूप 'आनन्द'  
और 'वेदना' का एक-सा प्रसाद मिलता है किन्तु महादेवीजी में उसके  
पिछले अंश की ही प्रधानता है ।

अपनी इस एकपक्षिता के दो कारण महादेवीजी ने बताये हैं जो  
इस प्रकार हैं—'जीवन में मुझे बहुत दुलार, बहुत आदर और बहुत मात्रा  
में सब कुछ मिला है, उस पर पार्थिव दुःख की छाया नहीं पड़ी । कदा-  
'चित् यह उसी की प्रतिक्रिया है कि वेदना मुझे इतनी मधुर लगने लगी  
है ।' इसके अतिरिक्त 'वचन से ही भगवान् बुद्ध के प्रति एक भक्तिमय  
अनुराग होने के कारण उनकी संसार को दुःखात्मक समझने वाली  
फिलासफी से मेरा असमय ही परिचय हो गया था ।' इस दुःख के स्वरूप  
को और अधिक स्पष्ट करती हुई वे लिखती हैं—'दुःख मेरे निकट जीवन  
का ऐसा काव्य है जो सारे संसार को एक सूत्र में बाँधे रखने की क्षमता  
रखता है । हमारे असंख्य सुख हमें चाहे मनुष्यता की पहली सीढ़ी तक  
भी न पहुँचा सकें किन्तु हमारा एक बूद आँसू भी जीवन को अधिक  
मधुर, अधिक उर्वर बनाये बिना नहीं गिर सकता ।'

इस स्पष्टीकरण में महादेवीजी ने सुख और दुःख के स्वरूप को अस्पष्ट ही रख छोड़ा है। उन्होंने दुःख के आध्यात्मिक स्वरूप और सुख के भौतिक स्वरूप को सामने रखकर विचार किया है। किन्तु इसके विपरीत सुख एक आध्यात्मिक और दुःख का भौतिक स्वरूप भी है जिसकी ओर उनकी दृष्टि नहीं गई। दुःख की तामसिक, राजसिक और सात्त्विक तीनों अभिव्यक्तियाँ हो सकती हैं, उसी प्रकार सुख की भी। यह सब कुछ उस संवेदन पर अवलम्बित है जिससे सुख और दुःख का निःसरण होता है। महात्मा बुद्ध ने दुःखवाद को आध्यात्मिक अर्थ में लिया है, उसी प्रकार भारतीय दर्शनो ने 'आनन्द' का आध्यात्मिकरण कर लिया है। इसलिए भौतिक आधार पर सुख और दुःख का जो व्यतिरेक (या 'कंट्रास्ट') महादेवीजी ने ऊपर दिखाया है, उसे मैं उनकी व्यक्तिगत सात्त्विकता का परिणाम मान सकता हूँ। उसे दार्शनिक सत्य या काव्य-कसौटी मानने के लिए मैं तैयार नहीं हूँ।

यह स्त्रियोचित सात्त्विकता भी महादेवीजी के काव्य की सार्वत्रिक विशेषता है। इससे उनके काव्य को एक सुन्दर कान्ति मिली है; यद्यपि कहीं-कहीं अति सरलता, सौन्दर्य स्पर्श से वंचित भी रह गई है। जैसा कि मैं ऊपर कह चुका हूँ, महादेवीजी की वेदना पहले व्यक्तिगत भावुकता अथवा रुढ़ि भक्तिभावना के रूप में रही है जो क्रमशः निखरती गई है। अब मैं इनके एक-एक उदाहरण दूँगा—

भावुकता का स्वरूप निम्नांकित 'फैसी' में प्रकट हुआ है—

चाहता है यह पागल प्यार, अनोखा एक नया संसार।

कलियों के उच्छ्वास शून्य में ताने एक वितान,

तुहिन-कणों पर सृष्टि कंपन से सेज बिछा दें गान—

जहाँ सपने हों पहरेदार, अनोखा एक नया संसार।

रुढ़िगत भक्ति भावना मुझे वहाँ दीखती है जहाँ महादेवीजी ने रहस्यमय आध्यात्मिक सत्ता को स्थूल उपास्य का रूप दे दिया है अथवा जहाँ

प्राकृतिक सौंदर्य का, जिसमें कवि-हृदय विना मुग्ध हुए नहीं रहता, स्थान-स्थान पर प्रतिषेध किया है ।

निराली कलकल में अभिराम, मिलाकर मोहक मादक गान ।  
छलकती लहरों में उद्दाम, छिपा अपना अस्फुट आह्वान ।  
न कर हे निर्भर भंग समाधि, साधना है मेरा एकान्त ।  
किन्तु नीचे के पद्य में रूढिरहित आध्यात्मिक निरूपण है :—

छाया की आँख-मिचौनी, मेघों का मतवालापन,  
रजनी के श्याम कपोलों पर ढरकीले श्रम के कन ।  
फूलों की भीठी चितवन, नभ की ये दीपावलियाँ,  
पीले मुख पर संध्या के वे किरणों की फुलझड़ियाँ ।  
विधु की चाँदी की थाली मादक मकरंद भरी-सी,  
जिसमें उजियारी रातें लुटतीं घुलती मिसरी-सी ।  
सिक्कु से फिर जाओगे जब लेकर यह अपना धन,  
करुणामय तब ससम्भोगे, इन प्राणों का महंगापन ।

‘न थे जब परिवर्तन दिन-रात, नहीं आलोक तिमिर थे ज्ञात’ से आरम्भ होनेवाला पूरा गीत भी रूढ पद्धति पर बना है किन्तु आगे चल कर जहाँ वेदना तपकर निखर उठी है, वहाँ रूढ़ि का लेश भी नहीं दीखता और काव्य ऊँचे धरातल पर आ पहुँचा है । यहाँ वेदना खूब सशक्त संवेदन की छटा लेकर आती है—

देव, अब घरदान कैसा ?

वेध दो मेरा हृदय, माला बनूँ, प्रतिकूल क्या है ।  
मे तुम्हें पहचान लूँ इस कूल तो उस कूल क्या है !  
छीन सब भीठे क्षणों को, इन अथक अन्वेषणों को ।  
आज लघुता ले मुझे दोगे निठुर प्रतिदान कैसा ?  
जन्म से यह साथ है मैंने इन्हीं का प्यार जाना ।  
स्वजन ही समझा वृर्गों के अश्रु को पानी न माना !

इन्द्र-धनु से नित सजी-सी, विद्यु हीरक से जड़ी-सी ।

मै भरी बदली रहूँ चिर मुक्ति का सम्मान कैसा ?

इस अवस्था की अनुभूतियों का वैविध्य और काव्य की मनोहारिता महादेवीजी मे ऊँची श्रेणी की है । कोई भी छायावादी इतने अटल भाव से इस भूमि मे स्थिर नहीं रह सका । इस भूमि की प्रदीप्त अनुभूतियों का ऐसा संकलन नवीन युग का कोई हिन्दी कवि नहीं कर सका है । तो भी, हम कहेंगे कि महादेवीजी का काव्य व्यक्तिगत दुःख को सब जगह आध्यात्मिक ऊँचाई तक नहीं ले जा सका है ।

महादेवीजी जिस नये क्षेत्र में जिस नवीन ढंग से काम कर रही है, इससे उनकी कठिनाइयों का अनुमान हम कर सकते हैं । एक तो परोक्ष स्तर की निगूढ़ अनुभूतियों का संग्रह फिर उनका परिष्करण और उन्हें उपयुक्त व्यंजना देना, तीनों ही आयास-साध्य है । फिर महादेवीजी अपनी व्यंजना-शैली में भी एक नवीनता रखती है । ऐसी अवस्था में हमें आश्चर्य नहीं होता कि भाषा, तुको और छन्दों के विन्यास की ओर वे पर्याप्त सतर्क हो सकी । महादेवीजी की भाषा मे हमें समृद्ध छाया-वादी चमत्कृति नहीं मिलती । तुकों के सम्बन्ध मे भी काफी शिथिलता दीखती है । छन्दों और गीतों मे भी एकरूपता अधिक है । भावों को काव्याभिव्यजना देने के सिलसिले मे कहीं-कहीं सुन्दर कल्पनाओं के साथ ढीले प्रयोग एक पंक्ति के बाद दूसरी ही पंक्ति मे मिल जाते हैं—

जिन नयनों की विपुल नीलिमा में मिलता नभ का आभास ।

जिस मानस में डूब गये कितनी करुणा कितने तूफान ।

जिन अधरो की मन्द हँसी थी नव अरुणोदय का उपमान ।

किया दैव ने जिन प्राणों का केवल सुषमा से निर्माण ।

ओठों की हँसती पीड़ा में आहों के बिखरे त्यागों में ।

जो तुम आ जाते एक बार

कितनी करुणा कितने सँदेस पथ में बिछ जाते बन पराग ।

इन उद्धरणों की पहली पंक्तियाँ जितनी सुन्दर और काव्योपयुक्त हुई हैं, उतने ही प्रत्येक दूसरी पंक्ति के चिह्नित प्रयोग चित्य हो गये हैं। कई पंक्तियाँ शुष्क गद्य-सी प्रतीत होती हैं—

मैं मदिरा तू उसका खुमार।

मैं छाया तू उसका अधार।

चल चितवन के दूत मुना उनके पल में रहस्य की बात।

मेरे निर्निमेष पलकों में मचा गये क्या क्या उत्पात।

गये तब से कितने युग बीत, हुए कितने दीपक निर्वाण।

नहीं पर मैंने पाया सीख, तुम्हारा-सा मनमोहन गान॥

नीचे लिखी पंक्ति ध्वनि-शैथिल्य का एक उदाहरण है—

शिथिल मधु-पवन गिन-गिन मधुकण,

हरसिंघार भरते हैं भर भर।

‘तुम विन,’ उन विन,’ जैसे प्रयोग अधिक नहीं अखरते और ‘पथ विन अन्त’ भी चल जाता है। ‘मैं न जानी,’ ‘मैं प्रिय पहचानी नहीं’ जैसे व्याकरण असम्मत प्रयोग भी अप्रिय नहीं लगते। तो भी कहना पड़ता है कि महादेवीजी की रहस्यानुभूति जितनी समृद्ध है, उनकी काव्य-प्रतिभा उतनी ही उत्कृष्ट नहीं और भाषा-शक्ति भी सीमित है। किन्तु अभी महादेवीजी निरन्तर विकास के मार्ग पर बढ़ रही हैं, वे किस दिशा में कितना बढ़ेगी यह अब तक अज्ञात है। इसलिए उनकी किसी भी विशेषता पर अन्तिम मुहर अभी नहीं लगाई जा सकती।

अब यहाँ मुझे उन मतदाताओं के समाधान में कुछ शब्द कहने होंगे जो महादेवीजी की अनुभूतियों पर काल्पनिकता का आरोप करते हैं। उनकी समझ में नहीं आता कि किस जगत् की बातें वे कर रही हैं और उनसे हमारा क्या सम्बन्ध हो सकता है। इन्हीं में से वे कुछ लोग भी हैं जो आधुनिक कोलाहल में व्यस्त होने के कारण तो महादेवीजी के काव्यजगत् में पहुँच ही नहीं पाते, अथवा दो-चार चाजों की बानगी



लेकर, जेप सब एकरूप ही हैं, कहने की जल्दवाजी करते हैं। इन सब को मेरा उत्तर यह है कि महादेवीजी के काव्य का आधार उसी अर्थ में काल्पनिक कहा जा सकता है जिस अर्थ में कबीर और मीरा का काव्याधार काल्पनिक है, जिस अर्थ में 'गीतांजली' और 'जाँसू' काल्पनिक है। जो महादेवी का अध्ययन नहीं कर सकते वे इन कवियों का भी अध्ययन कैसे कर सकते हैं, अथवा इनको भी एकरूप क्यों नहीं ठहरा सकते ! यहाँ मैं उन महानुभावों का शुमार नहीं कर रहा जिनकी राय में रहस्यवाद किसी प्राचीन वर्णर युग की स्मृति है, मनुष्य की अविकसित बाल्यभावना की सृष्टि है और जो वैज्ञानिक विकास-सिद्धान्त से बहुत दूर की चीज़ हो गई है।

अक्सर लोगो का आग्रह रहा है कि मीरा और महादेवी के काव्य की तुलना के सम्बन्ध में मैं कुछ कहूँ। मेरा कहना यह है कि मीरा और महादेवी के काव्य का आधार बहुत अंशों में एक-सा है किन्तु ये दोनों दो युगों की सृष्टियाँ हैं। अपने-अपने युगों के अनुरूप ही इन दोनों का काव्य-व्यक्तित्व है। मीरा का काव्य नैसर्गिक भावोद्रेक का नमूना है। वह अलौकिक प्रेम और विरह से भीगे हुए हृदय का उद्गार है। इसमें काव्यकला की वारीकियाँ हमें नहीं मिलती, मूर्तिमान विरह की तड़प और मिलन के स्पन्दन सुन पड़ते हैं। प्रकृति और कल्पना की सहायता से भावों का चित्रण वे नहीं करने बैठी। मध्ययुग के सभी समुन्नत कवियों की यह अप्रतिम नैसर्गिकता उनकी अपनी चीज़ है। उस तरह की चीज़ आज इस बौद्धिक विकास के युग में ढूँढ़ना दोनों युगों का अपमान करना है। महादेवीजी में भी अनुभूति की सच्चाई है और गहराई है किन्तु वे काव्यकला में सजकर आई हैं। मीरा अपने प्रियतम की खोज में राजमहल छोड़कर निकल आई थी और उन्हें गृह-वन पुकारती फिरती थीं। उनका काव्य पुकार-साकार है। महादेवीजी की ध्वनि अधिक धीमी और अधिक सभ्य होनी समुचित ही है।

विशुद्ध काव्यदृष्टि से महादेवी मीरा की ऊँचाई पर कम ही पहुँचती है। काव्यकला से सज्जित होने पर भी उनकी कविता में तीव्र नैसर्गिक उन्मेष नहीं, साथ ही उनमें एकागिता भी है। उक्त भावना-शिशु के लिए मुक्त आकाश में पक्षी की भाँति उड़कर चराचर जगत् की जो सौंदर्य-सामग्री, जो सहज आस्वाद्य फल, कविगण प्रस्तुत किया करते हैं, महादेवीजी में उसकी कमी है। भावना-शिशु का प्यार उन्हें अपना नीड़ छोड़ने नहीं देता। फलतः उनके काव्य में प्राकृतिक उपमानों का वैविध्य नहीं है। उनकी कविता कुछ अंशों में कोरी भावना-निष्ठा से, जो व्यक्तिगत है, विजड़ित है। अपनी बात स्पष्ट करने के लिए मैं 'प्रसादजी' की दो पक्तियाँ लेता हूँ। ये उनके 'चन्द्रगुप्त' नाटक में आई हैं, विषय है देश-प्रेम का—

अरुण यह मधुमय देश हमारा,

जहाँ पहुँच अनजान क्षितिज को मिलता एक सहारा ।

लघु सुरधनु से पङ्ख पसारे, शीतल मलय समीर सहारे ।

उड़ते खग जिस ओर मुंह किये, समझ नीड़ निज प्यारा ।

कवि अपने मूल विषय को लेकर कितनी दूर चला गया है, व्यक्तिगत भाव के भार से कितना छूटा हुआ ! पक्षियों का अनुकूल पवन के सहारे, छोटे-छोटे इंद्र-धनुषों के-से पंख पसारे, अपनी ईप्सित दिशा में नीड़ों की ओर उड़ना, और मेरा देश । ( सुख, सौंदर्य और अपनेपन की व्यञ्जना ) अनजान क्षितिज को कूल-किनारा मिलना—सहारा मिलना और मेरा देश ( आश्रय, दाक्षिण्य और औदार्य का भाव ) । और साथ ही क्षितिज को किनारा मिलने और पक्षियों के नीड़ की ओर उड़ने की मूर्तिमत्ता कितनी सहज, भव्य और हृदयग्राहिणी है। यह भावना तो है ही, किन्तु समुन्नत काव्य के षेप में। महादेवीजी की शक्ति भावना के विश्लेषण में है, प्राकृतिक रूपों और उपमानों द्वारा उसे व्यञ्जित करने में नहीं। बाह्य निरपेक्षता और अतरंगता जो महा-

देवीजी मे, एक सीमा तक बढ़ी हुई है, उनकी काव्य-शक्ति को परिपूर्ण विकास नहीं दे रही है ।

सभी उच्चकोटि के रहस्यवादी कवियों और स्वयं मीरा मे भी भावना का प्राचुर्य उपयुक्त प्राकृतिक उपमाओं और कल्पनाओं के सहारे, काव्यात्मक परिच्छेद मे व्यक्त हुआ है । वल्कि हृदय के सूक्ष्म भावों की व्यंजना के लिए अन्य कवियों की अपेक्षा रहस्यवादी कवि को प्रकृति की—उसकी एक-एक भावभंगी, रूप-रंग, गति अनुगति की और भी महीन परख रखनी पड़ती है; अन्यथा उसका काम नहीं चल सकता ।

मीरा का काव्य दिव्य प्रेम और विरह पर आश्रित है, जो एक ओर उसे सहज हृदयग्राही बनाता है और दूसरी ओर काव्य के विषय को विस्तीर्ण कर देता है । महादेवी के काव्य मे वैराग्यभावना का प्राधान्य है । महात्मा बुद्ध की भाँति नहीं ( बुद्ध की मूर्तियों मे दुःख मुद्रा नहीं मिलती ) किन्तु बौद्ध-संन्यासियों और संन्यासिनियों सरीखी एक चिन्ता मुद्रा, एक विरक्ति, एक तड़प, शांति के प्रति एक अशांति महादेवीजी की कविता में सब जगह देखी जा सकती है । किन्तु इस कारण उनकी कविता मे एकरूपता 'मोनोटनी' नहीं आई है; जैसा कुछ लोग आरोप करते है । उनमें प्रचुर वैभिन्न्य है ।

आशा है मैंने दोनों का अन्तर यथासंभव थोड़े मे स्पष्ट कर दिया है ।

अब मैं अन्त में यह कहूँगा कि आधुनिक कवियों मे महादेवीजी का क्या स्थान है, इसका निर्णय करना अभी हमारे लिए असामयिक होगा । इस युग के अग्रगण्य कवियों मे संभवतः उनका स्थान सुरक्षित रहेगा ( केवल इसलिए नहीं कि भारत अध्यात्म-प्रधान देश है, वल्कि उनके काव्यगुणों के कारण ) किन्तु उनमे उन्हें कौन-सा विशेष पद प्राप्त होगा यह तो समय ही बता सकता है । मैं कह चुका हूँ कि उनका विकास अभी बन्द नहीं हुआ है ।

